

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MATO GROSSO DO SUL
FACULDADE DE ARTES, LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LINGUAGENS**

FERNANDA MARTINES DE ARAÚJO

**DRUMMOND, LEITOR DE SI MESMO:
PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO EM SUA ANTOLOGIA POÉTICA**

Campo Grande / MS
2021

FERNANDA MARTINES DE ARAÚJO

**DRUMMOND, LEITOR DE SI MESMO:
PRINCÍPIOS DE ORGANIZAÇÃO EM SUA ANTOLOGIA POÉTICA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagens da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, para obtenção do título de Mestre em Estudos de Linguagens.

Área de concentração: Práticas e objetos semióticos

Orientador: Prof. Dr. Geraldo Vicente Martins

Campo Grande / MS
2021

Geraldo Vicente Martins,

*Ao professor, minha profunda admiração;
Ao orientador, minha eterna gratidão;*

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Maria Luceli Faria Batistote e ao Prof. Dr. Wellington Furtado Ramos, pela participação e sugestões no Exame de Qualificação;

A meus pais, pelo apoio e compreensão;

À CAPES, pela concessão da bolsa durante cuja vigência este trabalho foi realizado;

A Deus, especialmente.

*Chega mais perto e contempla as palavras:
Cada uma
Tem mil faces secretas sob a face neutra
E te pergunta, sem interesse pela resposta,
Pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?*

(Carlos Drummond de Andrade)

RESUMO

A pesquisa de que resultou a presente dissertação fundamentou-se na teoria semiótica discursiva também conhecida como greimasiana ou francesa, compreendida como a mais adequada para a análise do nosso objeto – o texto poético drummondiano – devido a seu caráter de teoria voltada para uma abordagem do conteúdo e da expressão dos textos. Partindo da premissa de uma lacuna existente com relação aos estudos e análises da obra *Antologia poética*, de Carlos Drummond de Andrade, considerada como representativa não somente por dispor de uma variedade de poemas, mas também por ter sido organizada pelo próprio autor, a partir de escolhas pessoais, objetivou-se realizar uma análise de seus eixos de organização em busca de identificar o simulacro do enunciador drummondiano como leitor e organizador de sua *Antologia*. No que se refere ao método, foram feitas as análises do percurso gerativo de sentido de dois poemas de cada uma das seções que compõem o livro, visando a verificar, por meio das temáticas das seções, a presença de elementos semânticos recorrentes nos textos que as constituem, a partir dos quais se pudesse alcançar o eixo geral de organização da obra e, concomitantemente, uma identificação do simulacro do enunciador drummondiano. Por meio do exame do percurso gerativo de alguns dos poemas, que compõem o *corpus* da pesquisa, pode-se verificar que dialogam uns com os outros no que diz respeito à temática. No que se refere à organização, encontraram-se três eixos relacionados: primeiro, a seleção das obras; segundo, as quatro fases drummondianas; e, terceiro, a temática apropriada aos tópicos presentes ao longo dessas fases. Tais eixos, em sua junção, suscitam uma concepção geral da organização da obra, a qual visa a evidenciar, por meio das características de um sujeito, toda a sua realização poética. Observou-se que determinado sujeito possui como característica mais evidente o desajuste, o qual se dá distintamente de acordo com o tema da seção, sendo, portanto, um elemento desencadeador de paixões, como também uma marca que, além de dar vazão ao sentir do indivíduo, acaba por dar forma tanto ao simulacro do enunciador, quanto ao do enunciatário, tornando possível uma compreensão da intencionalidade enunciativa ao se organizar a obra de determinada maneira, o que se pode aproximar, com as devidas ressalvas, de uma imagem do autor.

Palavras-chave: Semiótica. Poesia. Literatura brasileira. Simulacro. Enunciador.

ABSTRACT

This research resulted in a dissertation based on the discursive semiotic theory, also known as Greimasian or The French Approach, understood as the most suitable for the analysis of our object - the drummondian poetic text - due to its character of theory focused on an approach content and expression of texts. Starting from the premise of an existing gap in relation to the studies and analysis of the work *Antologia Poética*, by Carlos Drummond de Andrade, considered as representative not only because it has a variety of poems, but also because it was organized by the author himself, from personal choices, the objective was to carry out an analysis of its organizational axes in order to identify the simulacrum of the drummondian enunciator as a reader and organizer of his own Anthology. With regard to the method, analyzes were made of the generative path of meaning of two poems from each of the sections that make up the book, aiming to verify, through the themes of the sections, the presence of recurrent semantic elements in the texts that they constitute, from which one could reach the general axis of organization of the work and, at the same time, an identification of the simulacrum of the drummondian enunciator. By examining the generative path of some poems that construct the corpus of this research, it can be seen that they have a possible dialogue with each other regarding the theme. Thinking on the organizational process, three related axes were found: first, the selection of works; second, the four drummondian phases; and, third, the theme appropriate to the topics present throughout these phases. These axes, in their junction, raise a general conception of the organization of the work, which aims to show, through the characteristics of a subject, all of his poetic realization. It was observed that a certain subject has as its most evident characteristic the maladjustment, which occurs distinctly according to the theme of the section, being, therefore, a triggering element of passions, as well as a mark that, in addition to giving vent to the feeling of the individual, ends up shaping both the simulacrum of the enunciator and that of the enunciatee, making it possible to understand the enunciative intentionality when organizing the work in a certain way, which can approximate, with due reservations, an image of the author.

Key-words: Semiotics. Poetry. Brazilia literature. Simulacrum. Enunciator.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
Capítulo I: Poesia drummondiana e organização da <i>Antologia poética</i>.....	6
1.1 Do fazer poético drummondiano à sua <i>Antologia</i>	6
1.2 Primeiro eixo de organização: seleção das obras.....	8
1.3 Segundo eixo de organização: três das quatro fases drummondianas.....	13
1.4 Terceiro eixo de organização: a temática	15
Capítulo II: Sobre semiótica discursiva e simulacro.....	20
2.1 Semiótica discursiva: um percurso teórico.....	20
2.2 Sobre semiótica e poesia.....	30
2.3 Simulacro pelo viés literário	33
2.4 Simulacro a partir dos estudos linguísticos	37
Capítulo III: Leitura semiótica dos poemas	40
3.1 Percurso gerativo de sentido nos poemas.....	40
3.2 Semiótica das paixões: contextualização	95
3.3 Do desajuste nas seções às paixões	97
3.4 O simulacro do enunciador drummondiano	107
Considerações Finais	108
Referências	111

INTRODUÇÃO

Este trabalho vem a ser o resultado, primeiramente, de um interesse particular pela semiótica de linha francesa e também pela poesia, em especial as de autoria de Carlos Drummond de Andrade, um interesse adquirido durante três anos de iniciação científica, nos quais foi desde o início realizada a análise de poemas drummondianos, com foco em campos semânticos, intertextualidade e isotopias discursivas, a partir dos quais pode-se identificar a coerência dessa obra poética, algo que voltaria a ser focalizado, em perspectiva complementar, nas análises deste trabalho. Assim, este trabalho tem como base não apenas um interesse particular, mas também a continuidade das investigações em torno de pontos pertinentes encontrados nos poemas drummondianos.

Para adentrar – mesmo que ligeiramente – na teoria que sustenta este trabalho, faz-se necessário apresentar, primeiramente, o estudo da linguagem como preâmbulo à semiótica discursiva. Sabe-se que a linguagem sempre foi um objeto de fascínio para o ser humano; assim, mesmo antes do surgimento da linguística como ciência, o homem já refletia sobre ela, e todas as civilizações sempre possuíam mitos com o objetivo de explicar a origem e a diversidade de línguas, sendo um de seus exemplos mais notórios o da Torre de Babel. Por conseguinte, percebe-se o quão antigo é o interesse do homem pelo estudo da linguagem, o qual foi iniciado no século I.V a. C. pelos povos hindus, que buscavam estudá-la para não evitar que seus textos sagrados fossem deturpados em meio a grupos sociais mais humildes.

Os gregos também demonstraram seu interesse pelo assunto, ao buscarem definir a relação entre o conceito e a palavra; igualmente os latinos, com o estudo da gramática como ciência; na contrarreforma, tais estudos tomando como objeto a língua serviram para propagar dogmas da fé cristã. Posteriormente, em 1502, tem-se um marco universal nesses estudos, a partir do surgimento do dicionário de Ambrósio Calepino – outra obra significativa foi a Gramática de Port Royal, em 1660.

Pode-se observar, em todos esses casos, que a necessidade de se estudar e estipular uma disciplina para o estudo da linguagem sempre existiu, vindo a ser, posteriormente, a linguística a ciência responsável pelo estudo do funcionamento da linguagem, a partir de uma abordagem das estruturas de diversas línguas.

De acordo com Carlos Alberto Faraco (2005, p.27), no texto *Os estudos pré-saussurianos*, “os manuais de história da linguística costumam apresentar Ferdinand

Saussure (1857-1913) como pai da linguística moderna”. Segundo o autor, tal fato é incontestável, pois as concepções de Saussure, sem dúvida, possibilitaram a formação de uma ciência independente, porém, ainda que tenha sido realizado por ele um representativo recorte epistemológico, no que se refere aos estudos linguísticos, Faraco frisa que tal corte somente se tornou possível pelo fato de haver um terreno preparado pelos inúmeros estudos e investigações sobre a língua, de modo que se pode considerar o corte saussuriano como uma espécie de “gesto de continuidade” (FARACO, 2005, p.27).

Saussure concebia a língua como uma estrutura autônoma formada por signos. Em uma comparação que visava a situar a importância da língua como sistema e suas regras, Saussure recorreu à metáfora do jogo de xadrez, no qual a importância das regras prevalece sobre a dos valores das peças em si mesmas. Ele vinculou também o sentido com a ideia de valor aplicado pelas distinções nas quais se apresentam os signos, sendo, assim, tudo concebido dentro da própria estrutura (língua), independente do que lhe é externo, o que possibilitou a dicotomia entre língua e fala; a primeira é referente ao sistema e a segunda, ao seu uso. De acordo com Faraco, Saussure descobriu na língua “uma construção legitimamente estrutural” (FARACO, 2005, p. 34), ao expor a concepção de língua como estrutura.

O modelo estruturalista abordado pelo estudioso de Genebra acabou por realizar uma mudança nas investigações, servindo de fato como base para uma ciência. O paradigma estabelecido por Saussure serviu de suporte para os estudos linguísticos que o sucederam, como, por exemplo, a semiótica discursiva, a qual serve de fundamentação para este trabalho.

Inspirado nas fontes de Saussure e de outros autores, Greimas elaborou o cerne estrutural de suas proposições teóricas. Se os estudos a respeito da linguagem, inicialmente, não iam além da dimensão da frase, estes se tornaram insustentáveis a partir das investigações sobre a semântica, pois a importância do sentido passou a ser inserida novamente nos estudos linguísticos. Nesse sentido, uma das obras de grande importância, no início da construção teórica de Greimas, foi *Semântica estrutural*, a qual teve um papel significativo na edificação da teoria semiótica, que não estipulava a frase como unidade de sentido, mas o texto.

O surgimento de estudos voltados para a organização do texto e da relação entre enunciação e enunciado, enunciador e enunciatário, causou uma mudança de perspectiva, permitindo que a semiótica viesse a ser uma teoria que busca, portanto,

descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005, p.11).

Considerando tal perspectiva de abordagem, tendo como objeto a obra *Antologia poética* de Carlos Drummond de Andrade, consideramos a teoria semiótica discursiva como mais adequada para as pretensões deste trabalho, uma vez que essa teoria possui um “caráter de teoria do texto” (BARROS, 2005, p.10).

No que se refere ao objeto de análise, se os estudos a respeito das obras de Drummond são inúmeros, a maioria deles, entretanto, parte da análise de uma obra ou de alguns de seus poemas em específico. Um dos estudos que foge a essa regra e constitui-se como de grande relevância é o *Caderno de Leituras Carlos Drummond de Andrade*, da editora Companhia das Letras; trata-se de uma obra ampla, na qual se encontra a análise de vários livros do poeta. Nessa perspectiva, ainda que se reconheça a existência de tantos estudos relevantes sobre Drummond, há que destacar que nenhum deles efetua uma abordagem mais ampla da *Antologia poética* e os pilares de sua organização geral, atrelados ao simulacro do enunciador drummondiano, como seu leitor e organizador, lacuna que dá a esta dissertação certo grau de originalidade.

De encanto, simplicidade e originalidade se trata a poesia de Drummond, o que impossibilita um sentimento de indiferença a respeito dela; seja pelo marco ocasionado pelo modo de fazer poesia, seja pelas críticas ou pela engenhosidade inerente aos textos, seus poemas de algum modo impactam o leitor. Assim, torna-se uma tarefa quase impossível falar sobre a poesia brasileira e não evocar a figura de Carlos Drummond de Andrade.

Ademais, escolher a obra *Antologia poética* como objeto de análise vem a ser uma tentativa de dar conta de realizar um estudo panorâmico da obra drummondiana, uma vez que a *Antologia* é rica em temas; estes vistos sob prismas distintos em cada seção do livro, o que nos permite inferir que cada um dos títulos das seções pressupõe uma categorização, existindo no interior de cada uma traços recorrentes que sustentam o título atribuído a elas.

Com poemas retirados de onze livros do poeta e organizada em nove seções, a *Antologia poética* apresenta-se, assim, como uma obra representativa, não apenas por esse modo característico de sua organização, mas também devido ao fato de esta ter sido efetuada pelo próprio Drummond, o que pode fornecer ricas indicações da relação que o poeta mantinha com sua própria produção.

Como fundamento teórico-metodológico utilizado para desenvolver este trabalho, adota-se a teoria semiótica discursiva, caracterizada por analisar os sentidos do texto dentro de um percurso gerativo, composto de três níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo, partindo da análise da etapa mais simples e abstrata para a mais complexa e concreta. Visamos, sobretudo, analisar o percurso gerativo de sentido presente em alguns dos poemas que compõem a obra, em poemas selecionados, sobretudo, em conformidade com as questões temáticas vinculadas ao cerne de cada seção.

Detendo-se primeiramente no nível fundamental, buscamos examinar as oposições semânticas a partir das quais se constroem os sentidos dos poemas, além de determinar as categorias fundamentais em *eufóricas* ou *disfóricas*. Na etapa das estruturas narrativas, foram verificadas as relações que determinam o estado do sujeito com relação ao objeto, chamadas de *conjunção* e *disjunção*. Conscientes de que, nesse nível, além de se considerar as ações do sujeito, suas relações com objetos e outros sujeitos, deve-se também analisar seus “estados de alma”, buscaremos, assim, realizar a identificação das paixões presentes nos poemas analisados. Finalmente, no nível discursivo exploraremos os procedimentos pertencentes à semântica discursiva, à tematização e à figurativização; em seguida, trabalharemos o conceito de *debreagem*. Tais procedimentos não de permitir a apreensão de um princípio de organização da obra, o qual conduzirá à identificação do simulacro do enunciador drummondiano, considerado como leitor da própria obra.

Assim, para apresentar o resultado das atividades indicadas, o trabalho divide-se em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais. Para além da apresentação da importância e características da poesia drummondiana, no primeiro capítulo, pretende-se esboçar um panorama da organização geral da obra, o qual se baseia a priori em três eixos de organização (seleção de obras que compõem a *Antologia*, as fases a que cada uma pertence e a temática recorrente nessas obras), eixos identificados por meio de uma leitura metalinguística do livro.

No segundo capítulo, é apresentada a fundamentação teórica que sustenta este trabalho, por meio de uma revisão de tópicos centrais da semiótica discursiva, assim como a noção de simulacro do enunciador, uma vez que determinada noção se faz necessária, tendo em vista o último objetivo do trabalho.

No terceiro capítulo, será realizada uma análise detalhada de dois poemas de cada seção, os quais serão reproduzidos na íntegra para melhor compreensão dos

apontamentos efetuados. Vale ressaltar que a seleção dos poemas foi realizada tendo em vista o fato de apresentarem uma correlação temática mais evidente com o título da seção em que se encontram estão inseridos, constituindo-se, assim, como uma espécie de critério qualitativo, cuja intenção aponta para a busca de certa uniformidade no processo analítico, não sendo, portanto, determinada seleção um meio de hierarquizar um poema em detrimento de outros, mas sim de facilitar o alcance dos objetivos do trabalho.

Por fim, nas considerações finais, a partir dos resultados obtidos nas análises, será delineada uma identificação do simulacro do enunciador drummondiano, como leitor e organizador de sua própria obra.

CAPÍTULO I

POESIA DRUMMONDIANA E ORGANIZAÇÃO DA *ANTOLOGIA POÉTICA*

Neste capítulo, pretendemos relacionar algumas das temáticas marcantes e seu valor na poesia drummondiana, abordando também alguns aspectos de seu fazer poético. Em seguida, será apresentado um panorama da organização da obra *Antologia poética*, de Drummond, tendo em vista a pretensão desta dissertação em destacar seu papel no interior da produção poética do autor, a fim de, conforme sintetizado na Introdução, demonstrar a singularidade e representatividade da *Antologia*, com ênfase não somente no fato de ser composta de poemas retirados de onze livros do poeta, mas também por ter sido organizada pelo próprio Drummond.

Afastando-nos da tentativa de uma apresentação minuciosa do livro e de uma abordagem profunda de sua organização, buscamos, neste capítulo, apenas apontar para algumas características que suscitam prováveis eixos de organização na obra visada, algo a que se retornará, de modo mais sistemático, sobretudo, ao longo do terceiro capítulo.

Do fazer poético drummondiano à sua *Antologia*

Surgindo em um período de insatisfação política, o Modernismo veio a ser um movimento influenciado tanto pelas vanguardas europeias como pelo cenário político brasileiro, o que refletiu nas artes do período o desejo de liberdade e ruptura com a tradição, encontrando seu marco inicial na Semana da Arte Moderna, realizada na cidade de São Paulo em 1922.

Se, ao longo de sua primeira fase, o movimento receberia inúmeras críticas, todavia, em uma segunda etapa, durante os anos 1930, quando se poderia imaginar que ele não mais registrasse grandes repercussões, um poeta como Drummond começou a publicar seus primeiros textos para além de um contexto regional, com destaque para uma publicação inicial: o livro *Alguma poesia*, no qual está inserido o poema “No meio do caminho”.

Tido como um dos marcos centrais do início de sua poesia, “o pequeno ‘poema da pedra’” viria a ocupar, de fato, o valor de uma pedra, “não já, porém, uma pedra qualquer no meio do caminho de Carlos Drummond de Andrade, mas uma pedra preciosa: uma das pedras daquele *monumentum aere perennius* que o poeta

a si mesmo se erigiu” vindo a “desafiar os séculos” (DRUMMOND, 2010, p.44). É na esteira desse raciocínio que alguns estudiosos de sua obra consideram que já se encontra nesse início a marca de um poeta diferenciado em meio a seus pares, no sentido de que Drummond criou “uma poesia rica e substancial, purgada dos três defeitos maiores da literatura acadêmica de antes de 1922: o servilismo em relação aos modelos europeus; a cegueira no tocante à realidade social concreta; a superficialidade intelectual” (MERQUIOR, 1975, p.12).

Não é de se estranhar, portanto, que, desde sua entrada em cena com “No meio do caminho”, a poesia de Drummond tenha sido alvo de críticas, destacando-se, então, o fato de a monotonia expressa no poema transcender as expectativas da literatura de sua época. Publicada no livro *Alguma poesia*, em 1930, o poema construiu a princípio uma imagem dupla contrastada entre “a figura do funcionário exemplar e a do poeta extravagante num mesmo sujeito” (DRUMMOND, 2010, p.10); assim, “política e literatura viam-se, estrategicamente confundidas” (DRUMMOND, 2010, p.10).

Seja por meio de uma imagem ilustre ou de uma imagem excêntrica, a poesia de Drummond estabeleceu desde sempre um elo com seu leitor, um vínculo sobre o qual o poeta possuía rara consciência, conforme disse em “O leitor e o lido”, texto publicado no *Jornal do Brasil*, de 20 de abril de 1982:

Leitor e eu formamos um bicho composto, uno e dividido, uma parte querendo engolir a outra. Sem o leitor, não existo; sem o escrevedor, ele também não. É uma relação dialética, da qual resulta (será?) a terceira figura que não sei como definir, um ser que existe no papel e nos olhos, feito de troca, de abandono, de crítica, de desconfiança, de indignação e carinho... de amor? Ia acrescentar este nome. Calo-me (DRUMMOND, 2010, p.17).

Alvo de admiração e crítica, sua poesia veio a contradizer, assim, os pressupostos de que o movimento modernista não impactaria mais os leitores, pelo fato de *Alguma poesia* ter sido lançado já anos após a polêmica inicial do Modernismo, na segunda fase do movimento. Entre modernistas e anti-modernistas, Drummond ficou, de início, conhecido como o autor de um dos seus poemas mais polêmicos, reação que não foi fruto do acaso, mas sim uma resposta à “coragem artística, a originalidade e a força comunicativa” (DRUMMOND, 2010, p.39), ou seja, “foi o talento poético de Carlos Drummond de Andrade que provocou a grande

polêmica que se travou à volta do poema, como provocou a grande polêmica que se travou à volta da sua poesia” (DRUMMOND, 2010, p.39).

Cumprir dizer que Drummond não é um escritor que percorre somente a poesia, pois dedicou-se também a outros gêneros textuais com maestria; entretanto, ainda que haja tal variedade na produção drummondiana, denota-se como importante, neste trabalho, focalizar apenas o gênero poético, tendo em vista sua singularidade e representatividade já descritas, e reafirmada nas palavras de Silviano Santiago, como “divisora de águas”. Conforme Santiago (2006, p. 131): “de todos os poetas modernistas da literatura brasileira, é sem dúvida Drummond o que recebeu a maior consagração por parte da crítica”.

Primeiro eixo de organização: seleção das obras

A excelência desta antologia não reside apenas na indiscutível qualidade de diversos poemas. Ela se distingue por pelo menos duas outras razões: em primeiro lugar, por ter sido organizada pelo próprio autor e, em segundo, por ter o autor, ao organizá-la, seguido critérios inteiramente pessoais, tendo em vista torná-la, segundo ele mesmo, tanto “vertebrada” quanto um “espelho fiel” de sua produção poética.

Posfácio da Antologia poética de Drummond.
Antonio Cicero.

Afirmada na epígrafe, por meio das palavras de Antonio Cícero, presentes em seu posfácio à *Antologia poética*, de Drummond, a importância dessa obra decorre não somente de sua abrangência e diversidade temática, mas, sobretudo, por ser uma síntese da realização poética do autor quando de sua publicação. Tal afirmação, se aponta para um valor inerente à obra, também permite assumi-la como um potencial objeto de pesquisa para os que se ocupam da poesia.

Publicada na década de 1960, a *Antologia* de Drummond é composta de poemas retirados de outros onze livros anteriores do autor. Assim, dos 119 poemas que compõem a obra, há textos de *Alguma poesia* (1930), *Brejo das almas* (1934), *Claro enigma* (1951), *Fazendeiro do Ar* (1954), *José* (1942), *Lição das coisas* (1962), *Novos poemas* (1948), *A rosa do povo* (1945), *Sentimento do mundo* (1940), *Viola de bolso* (1955) e *A vida passada a limpo* (1959).

Dada a vasta produção de Drummond, compreende-se, como primeiro processo de organização de sua *Antologia*, a seleção dos textos efetuada a partir daquelas onze obras. Assim, torna-se necessário realizar uma leitura metalinguística da *Antologia*, uma vez que sua tessitura se dá pela metalinguagem, entendida como um diálogo que se estabelece na relação dada entre/pelos poemas selecionados. Para início de conversa, convém observar algumas das características temáticas das obras escolhidas.

Iniciemos respeitando a cronologia. Publicada em 1930, *Alguma poesia* é, de acordo com Murilo Marcondes Moura, em *Itinerário a Drummond*, a obra que fez o poeta “sutilmente começar a penetrar no imaginário brasileiro” (MOURA, 2012, p.14). Tanto sentimental quanto criticamente, *Alguma poesia*, desde o título, pressupõe a busca drummondiana em apresentar uma poesia autêntica, por meio da simplicidade, tomando o cotidiano como uma das temáticas marcantes do livro. Alguma pluralidade temática também é vista pela apresentação do social, dos sentimentos, das lembranças e da família. Assim, esse primeiro volume de poemas do autor torna-se uma obra significativa não apenas por ser impactante para a época de sua publicação, mas também por sua diversidade temática.

Outro mote importante para se deter é o da incoerência sentimental apresentada no livro, no qual o amor é tido como necessidade de suprir uma carência humana, amenizada pelo desejo físico. Tal temática em particular permite inferir uma interligação dessa obra com a subsequente, *Brejo das almas*.

Publicado em 1934, *Brejo das almas*, de acordo com Vivaldo Santos, é um livro caracterizado pela crítica muitas vezes como:

mera extensão de *Alguma poesia*, ou para marcar a transição entre uma poesia irônica, individualista, e uma poesia socialmente comprometida, iniciada com a publicação de *Sentimento do mundo* em 1940. A posição aparentemente secundária que *Brejo das Almas* acaba por ofuscar a importância do livro e sua particularidade poética (SANTOS, 2002, p.272).

Ainda que preserve traços e características do livro anterior, *Brejo das almas* não se constitui como simples extensão de *Alguma poesia*, pois a obra elege uma temática distinta: a da crise existencial. Assim, a subjetividade do sujeito vem a ser um dos contrapontos entre esses dois livros; todavia, conforme assinala Santos,

tratar da subjetividade drummondiana em *Brejo das Almas* requer certo cuidado quando comparada a *Alguma poesia* no modo singular de constituir-se. Enquanto o primeiro livro traz a marca do individualismo irônico, projetando uma posição distanciada desse sujeito e a realidade na

qual ele se inscreve, decerto o que se verifica em *Brejo das Almas* é a intensificação dessa individualidade numa espécie de potencialização do eu diante da impossibilidade de transcendência, o que leva o sujeito a uma espécie de saturação do elemento humano, chegando a um desejo de intoxicação do corpo como resposta possível à constatação da sua precariedade (SANTOS, 2002, p.273).

Tem-se, portanto, uma obra que aborda o sentimento do sujeito de modo distinto da anterior: enquanto em *Alguma poesia* há uma escrita pautada na ironia para lidar com o desajuste social, em *Brejo das almas* há um sujeito mais consciente, que se opõe intencionalmente ao social, ao moderno, e que visa libertar-se, ainda que não consiga. Assim, em tom crítico, a obra surge como uma abordagem enviesada da sociedade moderna, na qual o sujeito se encontra em crise e busca, por meio da problematização do individualismo presente nessa sociedade, evidenciar a fragilidade humana.

Se, em *Alguma poesia*, registrava-se uma oposição importante como a do *eu x mundo*, em que o *gauchismo* ganhava ênfase, em *Brejo das almas*, uma das oposições presentes é a que contrapõe a cidade interiorana à cidade grande, a qual, ainda que à primeira vista pareça distinta da primeira, revela-se como um novo modo de apresentação da oposição anterior, pois, em *Alguma poesia*, o contraste entre província e metrópole também era abordado, sendo a terra natal, uma possível representação do mundo e a cidade grande o local de desajuste do sujeito. Envoltas de sentimentalismo, as duas obras do início drummondiano revelam um amor não idealista, um amor como uma carência e ao mesmo tempo, visto sob tal prisma, um sentimento incoerente.

Por outro lado, em *Sentimento do mundo*, publicado em 1940, ainda que o sujeito continue a expressar as suas necessidades emocionais, há uma busca de estabelecer um elo social; diferentemente das obras anteriores, nesta, o sujeito busca preencher suas lacunas afetivas por meio de um amor coletivo. A escrita dessa obra é inspirada no presente, ecoando um período cujo contexto social era marcado pela Guerra. Nas palavras de Maria de Fátima Gonçalves Lima:

o artista da palavra dirige-se, pois, para dentro de seu mundo interior, à procura daquilo que o revela, enquanto ser dotado de fantasia criadora e vivências. Porém, no reflexo da própria imagem, o poeta vê o sentimento do mundo refletido em si mesmo. Desta forma, os mundos subjetivo e objetivo aderem-se, imbricam-se, formando uma só entidade subjetiva e objetiva ao mesmo tempo, retratando a vida, com a predominância do primeiro. A poesia é a revelação espiritual da vida, revela o mundo e cria outro, o poético (LIMA, 2012, p.53).

Encontra-se, no livro, um sentimento ambíguo do sujeito, que pende entre esperança e decepção. Ao contrário do que se via em *Brejo das almas*, em *Sentimento do mundo*, há um sujeito que está inserido no mundo, que observa, vivencia e, acima de tudo, sente profundamente a dor do mundo, transbordando determinado sentimento por solidariedade e empatia. Mas, ao lado do sujeito esperançoso e empático, surge também um sujeito melancólico e solitário.

Na sequência da produção poética do autor, o amor, antes tomado em sua faceta individual, busca suprir-se no social, conforme se verifica em *José*, publicado em 1942. Em comparação com a obra anterior, apresenta, de acordo com Candido, a seguinte distinção: *Sentimento do mundo* expõe “a preocupação com os problemas sociais”, já a obra *José* apresenta “os problemas individuais” (CANDIDO, 1995, p.112). Uma das marcas e problemas individuais presentes diz respeito ao sentimento de solidão na cidade grande, levando *José* a tornar-se, assim, a expressão de falta de afeto e carência entre os seres humanos.

Em comparação com *A rosa do povo*, livro posterior a *José*, pode-se compreender este, de acordo com Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, como “um avanço em relação a *Sentimento do mundo*, mas que não põe à prova a relação do eu com o mundo na dimensão de *A rosa do povo*” (YOKOZAWA, 2011, p.89). Ainda segundo a autora, a obra apresenta “uma relação de não pertencimento do sujeito lírico em relação a um tempo e a um espaço que deveriam ser os seus, o que gera um profundo sentimento de solidão” (YOKOZAWA, 2011, p.91). Todavia, ainda que exista um sujeito avesso e isolado, ele carrega em si uma missão, algo que se pode, em uma leitura interpretativa, associar ao próprio título: *José*, que, de acordo com o Dicionário Online de Nomes Próprios (JOSÉ, 2020), significa “aquele que acrescenta”; assim, ainda que existam os problemas sociais, as crises existenciais e o sentimento de solidão, há no sujeito a necessidade de continuar, de persistir.

A exposição do sujeito havida em *José* como uma voz social, mas apresentada pelo sentimento individual, ganha uma dimensão coletiva, ao apresentar-se uma instabilidade social. Em *A rosa do povo*, publicado em 1945, a ênfase vai para a relação entre sujeito e sociedade, intermediada pelo fazer poético. O livro apresenta um sujeito ao mesmo tempo esperançoso e cético, cuja esperança ocorre na possibilidade de inserção social – porém, ao tentar se inserir socialmente, o sujeito acaba por se deparar com o egoísmo social, tendo, assim, um impulso de confrontar e problematizar a sua relação com a sociedade. A rosa surge como a

poesia, como um modo de expressão, a partir do qual o sujeito busca aquilo que é individual por meio do social, criando uma expectativa sentimental a partir de uma utopia social.

Das expectativas do ser acabam por surgir o ceticismo e a desesperança, observada nas obras seguintes, *Novos poemas*, de 1948; *Claro enigma*, de 1951, e *Fazendeiro do ar*, de 1954. Das observações do cenário político, social e das guerras, o sujeito passa a aderir à descrença como resultado das fatalidades sociais, indo em busca de uma cura para o mundo, tendo como base o cenário de conflitos no qual se vê inserido. Assim, se nas obras anteriores o amor era tido como possível, pautado no cotidiano e nos prazeres físicos, em *Novos poemas* e *Claro enigma*, o sentimento de amor se apresenta como algo transcendental, o que faz do sujeito um ser mais consciente da imprevisibilidade do amor, sobre a finitude da vida, as feridas do mundo e a dissolução do tempo.

Destoando dos demais, *Viola de Bolso*, de 1955, porque se apresenta, diante de um olhar apressado, como distinto dos anteriores, por conter uma poesia mais ritmada, com versos voltados ao cotidiano, muitas vezes com versos e vocábulos inusitados, aponta também para um amor mais simples em uma tentativa de coletivizar a poesia, não mais a palavra, valorizando a autenticidade tanto dessa poesia mesmo quanto do sentir humano.

Da simplicidade em expressar o sentir humano, surge um indivíduo mais reflexivo, o que se encontra em *A vida passada a limpo*, de 1959; ele passa a refletir sobre a existência e a perceber o amor como transcendental, em reflexões que o levam a um aprendizado no e sobre o mundo, conforme se encontra apresentado em *Lição das coisas*, de 1962, último livro que contém textos selecionados para a *Antologia*. Nele, a busca em compreender o sentir humano e a existência cede espaço à aceitação do enigma, sendo este inerente à vida, restando somente uma poesia reflexiva, a qual questiona os enigmas antes tidos como uma busca incessante por respostas, mas que, agora, passam a ser aceitos como meras indagações impossíveis de serem respondidas.

Assim, “os poemas de Drummond evoluem dentro de uma conscientização lenta do adquirido, evolução que se enriquece no dia-a-dia, renascendo constantemente em cada amanhecer, em cada nova fase de sua poesia” (SANTIAGO, 1966, p.18).

Segundo eixo de organização: três das quatro fases drummondianas

Considerando certo consenso dos estudiosos da produção drummondiana, para os quais ela se divide em quatro fases, seguindo cada uma delas alguma temática predominante, toma-se como um dado importante observar como tais fases se apresentam na organização da *Antologia poética*. Para tanto, retomam-se os eixos centrais dessas fases, a fim de situar o leitor, primeiramente, em relação à temática que se aborda em todas elas.

A primeira fase drummondiana refere-se aos anos 1930, com uma produção marcada pela ironia, pelo olhar pessimista, denominada fase do gauchismo, tendo, como um dos textos que contém as características do ser *gauche*, “O poema de sete faces”, o qual apresenta, de acordo com José Guilherme Merquior (1975, p.09), “o tema do desajeitamento vital do poeta. Uma gaucherie ridícula, maldição de um obscuro anjo torto – a versão drummondiana do gênio incompreendido e solitário”. Em sua segunda fase, tem-se como tema pendor para o social, inspirado no cenário dos anos 1940, com ênfase na ditadura de Vargas e na Segunda Guerra Mundial, tendo como um subtema recorrente a desesperança em relação à humanidade. Na terceira fase, a partir dos anos 1950, sua poesia volta-se para uma reflexão existencial, tendo como temas recorrentes a morte, o envelhecimento, a memória da infância e de sua família. Por fim, em sua quarta fase, nos anos 1970, o autor dá ênfase à família e à terra natal, a partir dos elementos da memória.

A partir desse reconhecimento, pode-se observar que a *Antologia poética* é composta com poemas de livros não das quatro fases, mas sim, de três fases, sendo da primeira, *Alguma poesia* e *Brejo das Almas*; da segunda, *José, Novos poemas*, *A rosa do povo* e *Sentimento do mundo*; da terceira, *Claro enigma*, *Fazendeiro do ar*, *Lição das coisas*, *Viola de bolso* e *A vida passada a limpo*; e por último, da quarta, *Boitempo*, tal obra, ainda que indicada como se estivesse presente no livro, como se pode observar na tabela a seguir, não possui nenhum poema retirado de suas páginas presentes nas seções; assim, no livro, encontram-se apenas poemas referentes a três das fases da poesia de Drummond.

A tabela apresenta os poemas da *Antologia*, de acordo com a fase na qual se inserem e os temas a eles vinculados:

	Poemas	Temas
1ª Fase	<i>Poema de sete faces, Soneto</i>	

	<p><i>da perda esperança, Poema patético, Cidadezinha qualquer, Romaria, Infância, Coração numeroso, O amor bate aorta, Quadrilha, necrológico dos desiludidos do amor, Não se mate, Sinal de apito, Política literária, No meio do caminho e Segredo.</i></p>	<p>Desajuste social, o <i>gauche</i>, desesperança, solidão, monotonia e amor não correspondido.</p>
2ª Fase	<p><i>Dentaduras duplas, A bruxa, José, A mão suja, A flor e a náusea, Consolo na praia, Idade madura, Versos a boca da noite, Indicações, Os últimos dias, Confidência do itabirano, Retrato de família, Viagem na família, Ode ao cinquentenário do poeta brasileiro, Mário de Andrade desce aos infernos, Sentimento do mundo, Lembrança do mundo antigo, Elegia 1938, Mão dadas, Congresso internacional do medo, Nosso tempo, O elefante, Desaparecimento de Luísa Porto, Morte do leiteiro, Os ombros suportam o mundo, Anúncio da rosa, Canção amiga, O mito, Caso do vestido, Estâncias, O lutador, Áporo, Os mortos de sobrecasaca, Tristeza no céu, Rola mundo, Jardim, Composição, Canto espanjoso, O arco, Vida menor, Resíduo, Movimento da espada.</i></p>	<p>Envelhecimento, crítica social.</p>
3ª Fase	<p><i>Aspiração, A música barata, Estrambote melancólico, Nudez, O enterrado vivo,</i></p>	<p>Reflexão existencial, memória da família, terra natal, homenagem a amigos, visão</p>

	<p><i>Evocação mariana, Morte de Neco Andrade, Estampas de vila rica, Prece de mineiro no Rio, Convívio, perguntas, Carta, A mesa, ser, A Luís Maurício, infante, Viagem de Américo Facó, Conhecimento de Jorge Lima, A mão, Contemplação no banco, Campo de flores, Escada, Ciclo, Véspera, Instante, Os poderes infernais, Soneto do pássaro, O quarto em desordem, Amar, Entre o ser e as coisas, Tarde de maio, fraga e sombra, Canção para álbum de moça, Rapto, Memória, Amar-amaro, O brinde no banquete das musas, Oficina irritada, Poema-orelha, Conclusão, Caso pluvioso, Os animais do presépio, Cantiga de enganar, A máquina do mundo, Cerâmica, Relógio do rosário, Domicílio, Especulações em torno da palavra homem, Descoberta, Eterno, Maralto, A um hotel em demolição, A ingaia ciência, Intimação, Canto negro, Os dois vigários, Elegia.</i></p>	<p>pessimista do amor.</p>
4ª Fase		

Terceiro eixo de organização: temática

Além das fases a qual cada poema pertence, identifica-se outro eixo de organização geral da obra, a temática predominante em cada seção, conforme se pode observar a partir do exemplo de alguns dos poemas que compõem as seções.

De acordo com Afonso Romano Sant'Anna, Drummond percorre diversos temas, dentre os quais alguns se destacam, como: o *gauchismo*, a terra natal, a família, a crítica social, o amor e o existencialismo. De acordo com Sant'Anna:

o *gauche* aparece como um retrato do excluído na família, no tempo e, inusitadamente, da própria linguagem. É como se o poeta executasse um exílio em si mesmo, como se fosse sua casa realista, sua própria metrópole, assim como sua província. Se o poeta tem um realismo estranho, porque apegado à terra, podemos entender que a noção de alma, espírito, ou o que quer que figure o mundo metafísico, só passa a ter sentido quando considerado a corporeidade. O corpo é a casa mais próxima, tão segura quanto falível, tão real quanto ficcional, tão próxima quanto distante, pois: Com Drummond diferentemente do que sucedeu com alguns poetas modernistas, ocorreu um equilíbrio entre o localismo e o universalismo[...] o poeta assume o seu papel de habitante de uma região histórica, social e economicamente *gauche* (SANT'ANNA, 1972, p.77).

O ser *gauche* é uma configuração fiel do “eu todo retorcido”, apresentado na primeira seção de sua *Antologia poética*, e também em sua obra em geral, pois, em trechos significativos de seus poemas, se apresenta como um sujeito deslocado, seja no contexto social, no amor, na família ou com relação a sua terra natal.

Em seu poema das “sete faces”, por exemplo, há a apresentação do sujeito *gauche*, o qual não se adapta em relação aos demais; é diferente por natureza, esquerdo, e a questão do sujeito retorcido, tão marcada na modernidade, desde Rimbaud no seu “eu sou um outro”, é evidenciada aqui pelo uso do termo pelo poeta, como também por apresentar determinado sujeito a partir de suas sete faces, demarcando cada uma delas em uma estrofe, apontando em seu conjunto para um eu todo retorcido. Tal como uma biografia desse sujeito, o texto percorre por diversos temas, como uma obra que apresenta, do início ao fim, o sujeito “multifacetado”.

Em sua segunda seção, intitulada “uma província: esta”, tem-se o exemplo do poema “Cidadezinha qualquer”, no qual o sujeito valoriza as características de sua terra, a simplicidade e a monotonia do local, indo em oposição ao progresso e modernização; há uma oposição também presente na quinta seção, “na praça de convites”, na qual a crítica social e a insatisfação com a modernização são apresentadas.

A inadaptação e o conflito entre o *eu* e o *mundo* fica marcada na quinta e nona seções da *Antologia*, nas quais se identifica um indivíduo em conflito com a sua realidade e a realidade externa, o qual não se adapta em nenhum dos eixos; disso, resulta uma crise entre sujeito e objeto, que, em vez de interagirem e se

completarem, acabam vivendo em conflito. Desse modo, os poemas se apoiam em dispositivos conceituais que estão na base da constituição de textos em geral; é o caso da relação sujeito/objeto, a qual produz uma transformação necessária para a evolução discursiva, sendo possível realizar uma análise sobre as modalidades, ou seja, das “entidades que nos ajudam a definir a forma de relação do sujeito com seus objetos e com outros sujeitos” (TATIT, 2002, p. 191).

Nessa crise existente entre sujeito e objeto, identifica-se um ser em busca de satisfação; o eu poético faz do tempo um problema para a sua existência e insere seu sofrimento na realidade de um mundo frio. A consciência do dilaceramento da vida pelo tempo abre os ferimentos existenciais e, neles, há o segredo das perguntas sem respostas, as quais, à medida que são feitas, aumentam ainda mais sua insatisfação, impossibilitando sua completude. Um exemplo disso está presente também no poema “Sentimento do mundo”, em que, por meio de um olhar realista, o sujeito mantém uma visada pessimista com relação ao futuro, reforçando o conflito entre o *eu* e o *mundo*.

Além do olhar pessimista, o tema da solidão também é recorrente, sendo observado na terceira seção, “A família que me dei”. De acordo com Sant’Anna, “a família é a primeira matriz onde se exercita o conflito Eu e o Mundo” (SANT’ANNA, 1972, p. 69), uma crise marcada pelo sentimento de solidão e distanciamento, conforme se pode encontrar no poema “Infância”, no qual o sujeito se apresenta distante dos demais integrantes da família, tendo por companhia o livro que tem como personagem um indivíduo solitário, Robinson Crusóé.

Não apenas pela solidão, a relação com os familiares é um tanto complexa, principalmente com o pai, apresentada no poema “Viagem na família”, em que o silêncio da figura paterna demonstra o distanciamento e a dificuldade presente na relação entre os dois. De acordo com Luiz Costa Lima (1968, p. 219), “a viagem pela família, com a memória, é viagem pelo tempo, com a corrosão”, assim, por meio da memória, o sujeito retoma a busca de se relacionar, perdoar e receber perdão, algo também presente no poema “perguntas”, no qual o indivíduo vai em busca das respostas, por meio de questionamentos ao pai já falecido. A esse respeito, podemos citar também as palavras de um outro estudioso da obra do poeta: Sant’Anna assinala que o sujeito *gauche* se vale da memória para reencontrar com os seus familiares, todavia, “para chegar a ‘amar, depois de perder’, teve que oscilar entre extremos, sofrer a distância e padecer o tempo (SANT’ANNA, 1992, p.88).

Esse desajuste também é marcado no seu próprio fazer poético. Indo em busca da perfeição poética, na seção “poesia contemplada”, o sujeito chega até “uma, duas argolinhas”, na qual cria um elo entre o que almeja e o produto almejado, apresentando poemas muito diferentes das demais seções, marcados pela excentricidade de sua produção, não apenas pelo uso do verso livre, mas também pela construção e criação de novas palavras, procedimento bem observado no poema “Os materiais da vida”.

Para além do fazer poético, também em seus sentimentos, encontram-se as marcas do *gauche*, de uma vida marcada pelo obstáculo inesquecível em “No meio do caminho”, um amor não correspondido em “Quadrilha”, por vezes apresentado como um sentimento amargo, como em “amar-amaro”. Assim, a *Antologia* de Drummond apresenta a vida de um *gauche*, que vai desde o seu nascimento, suas características, marcam assim, não apenas determinada seção, mas todas as seções da obra.

Observadas algumas características das obras das quais foram selecionados os poemas que compõem a *Antologia*, as fases de referência e o tema predominante em cada seção, chegamos à seguinte organização:

	AP	BA	SM	JO	RP	NP	CE	FA	VB	VPL	LC	BO
S1	1	2	1	3	6	0	1	2	0	1	1	0
S2	2	0	2	0	0	0	2	1	0	1	0	0
S3	1	0	0	1	1	0	6	1	0	0	0	0
S4	0	0	1	0	2	1	0	2	0	0	1	0
S5	1	0	6	0	4	2	1	0	0	0	0	0
S6	1	3	0	0	2	1	8	2	0	5	1	0
S7	0	0	0	1	1	0	1	2	0	1	0	0
S8	2	0	0	0	1	0	0	0	1	1	0	0
S9	1	1	1	1	4	4	6	3	1	2	4	0

S: seção

AP: Alguma poesia

BA: Brejo das almas

SM: Sentimento do mundo

JO: José

RP: Rosa do povo

NP: Novos poemas

CE: Claro enigma

FA: Fazendeiro do ar

VB: Viola de bolso

VPL: A vida passada a limpo

LC: Lição das coisas

BO: Boitempo

Desse modo, observa-se que a *Antologia* poética possui como um dos eixos de organização a seleção das onze obras das quais foram retirados os poemas que

a compõem em sua totalidade, correspondendo tais obras às fases do poeta, sendo o interior de cada seção composto de poemas cuja temática se aproximam.

Compreende-se que a organização geral da obra realizada por Drummond foi pautada não somente em divisões temáticas, mas para ser também uma espécie de panorama de sua produção poética. Assim, não se expõe uma estima maior por um ou outro entre os onze livros presentes em sua composição, mas verifica-se a singularidade da representatividade mais coerente das temáticas abordadas em seus livros – não apenas em cada um deles, mas também entre eles, pois todos, ainda que por vezes apresentem temas diversos, em sua maioria, convergem, se encaixam, formando uma representação fiel de sua produção poética.

CAPÍTULO II

SOBRE SEMIÓTICA DISCURSIVA E SIMULACRO

Neste capítulo, apresentamos a fundamentação teórica que fornece sustentação para este trabalho, buscando associá-la, desde o início, à obra do autor estudado, razão pela qual se tomam fragmentos desta para exemplificação dos conceitos.

Propõe-se, assim, apresentar a base da teoria semiótica discursiva e dar lastro para as análises que serão feitas de alguns poemas que compõem a *Antologia Poética*, de Carlos Drummond de Andrade. Busca-se, no texto, discorrer sobre estudos que contribuíram para a reinterpretação e concretização da construção teórica da semiótica, a partir de A. J. Greimas, iniciador dos estudos dessa vertente, como também para a noção de simulacro.

Semiótica discursiva: um percurso teórico

Situemos, como primeira abordagem, a apresentação de um percurso teórico da semiótica discursiva.

Compreende-se como semiótica discursiva, também conhecida como greimasiana ou francesa, a teoria elaborada a partir dos estudos iniciais de Algirdas Julien Greimas em torno da proposição de uma semântica estrutural. Ainda que existam outras teorias semióticas notórias, como, por exemplo, a semiótica desenvolvida por Charles Sanders Peirce, tem-se a semiótica greimasiana como a mais adequada para a análise do nosso objeto, tendo em vista que essa teoria possui um “caráter de teoria do texto” (BARROS, 2005, p.10). De acordo com Luiz Tatit:

apenas uma das diversas teorias que hoje se dedicam à abordagem do discurso e do texto pode ser considerada inteiramente comprometida com os princípios do pensamento saussuriano, trata-se da semiótica, que [...] jamais deixou de reconhecer sua dívida principal com o projeto científico globalizado de L. Hjelmslev, erigido, por sua vez, sob a metodologia linguística de Saussure (TATIT, 1997, p.73).

Inspirada nas fontes de Saussure e de outros autores, de acordo com Anne Hénault em *História concisa da semiótica*,

no contexto greimasiano, a teoria não se opõe à prática, a teoria propriamente dita é uma metodologia axiomatizada que tem de ser validada pela prática, ao passo que o nível epistemológico da teoria é o que funda intelectualmente o método (HÉNAULT, 2014, p.131).

Ao falar de teoria, infere-se também a existência de um objeto de estudo, o qual Greimas define como o sentido. Essa definição do objeto faz com que a teoria se volte para diversas áreas de estudo, porém, ainda que seu objeto infira, de início, várias possibilidades, vale ressaltar que se trata de um sentido assimilado pelo/no discurso e pela/na linguagem.

A semiótica diferencia-se, assim, da semiologia. De acordo com Ferdinand Saussure, tendo em vista a diferença subsistente entre língua e linguagem, sendo a primeira social e possível de classificar, e a segunda não, pode-se traçar, a partir de suas características particulares, uma ciência competente para estudar “a vida dos signos no seio da vida social” (SAUSSURE, 2010, p. 24), denominada de semiologia. Ainda, de acordo com Dennis Bertrand, para diferenciar-se dessa ciência,

a semiótica francesa, principalmente sob o impulso de A. J. Greimas, se esforçará para realizar esse programa, (além do sistema, sua realização dinâmica em forma de discurso e sua inserção na comunicação social) sempre associando estreitamente as duas dimensões: a do sistema e a do processo (BERTRAND, 2003, p.13).

A semiótica, busca, portanto, não dissociar teoria e prática. Segundo o dicionário *Petit Robert*, o termo *semiótica* possui duas definições: uma na qual a área é tida como sinônimo da lógica e outra, como sinônimo de semiologia; a primeira correspondendo à semiótica americana (peirceana) e a segunda, à francesa (greimasiana). Na semiótica americana, os estudos não se detêm na linguagem; já na discursiva, toma-se por base a linguagem, estando ela, assim, vinculada ao pensamento saussuriano.

Cumprido destacar também que a semiótica discursiva surge em confluência com outras três matrizes ocidentais de estudos nas ciências humanas, sendo uma delas a linguística. De acordo com Bertrand:

da linguística saussuriana, a semiótica extrai os princípios fundadores de sua metodologia. Além do *Curso de linguística geral*, é preciso sobretudo insistir nos trabalhos do principal continuador de Saussure, o linguista dinamarquês Louis Hjelmslev, cujos *Prolegômenos a uma teoria da linguagem* e *Ensaio linguístico* estabelecem os fundamentos epistemológicos do que será a semântica estrutural (BERTRAND, 2003, p.17).

Em meio a diversas perspectivas de vários estudiosos, cujos estudos convergiam para a concepção de formas universais de organização do texto, Greimas, além de valer-se dos estudos de Saussure, voltou-se também ao estudo de outro importante autor, Vladimir Propp. Este, em seus trabalhos, buscava

apresentar um modelo de estudo da narrativa, demonstrando, por meio de algumas de suas formulações, um modelo formado de funções.

Os estudos de Propp, sua morfologia em específico, acabaram inferindo a noção de que o conto popular “associava sempre as oposições ordem/mandamento vs. interdição/proibição e obediência vs. desobediência. O universo semântico se caracterizava pela criação de uma relação específica entre esses dois grupos de oposições” (HÉNAULT, 2014, p. 132), e Greimas viria, assim, a reinterpretar e a concretizar toda essa construção teórica.

Seria, portanto, “graças à importância e à elevação do debate teórico animado por Greimas ao longo de toda a sua vida que a semiótica pôde ser ativamente definida como uma teoria da significação” (HÉNAULT, 2014, p.153), tendo como “preocupação primeira explicitar, na forma de uma construção conceitual, as condições da apreensão e da produção de sentido” (GREIMAS,1976, p.345).

Uma das obras de grande importância, no início da construção teórica de Greimas, foi *Semântica estrutural*, a qual teve uma função na edificação da teoria semiótica, podendo ser considerada seu “discurso fundador” (FIORIN, 1995, p.17). Desenvolvida a partir de meados da década de 1960, essa semântica estrutural apresentou fundamentos e mecanismos para o estudo do sentido, retomando as proposições de Hjelmslev, para o qual, ao “introduzir a noção de estrutura no estudo dos fatos semânticos”, foi introduzida, conseqüentemente, “a noção de valor lado a lado com a de significação” (HJELMSLEV, 1991, p.118).

Na verdade, Greimas apresenta, nessa obra inicial, não um projeto sobre a semântica, mas sim já sobre o que viria a ser a semiótica, no qual busca elaborar “uma teoria da significação em geral e não da significação linguística” (FIORIN, 1995, p.24). Consciente do fato de que a significação era abordada como um problema para as ciências humanas, Greimas visa a desenvolver uma disciplina científica apropriada para tratar dessa questão, pensando “acerca das condições pelas quais fosse possível um estudo científico da significação” (FIORIN, 1995, p.21).

Por meio de *Semântica estrutural*, Greimas apresentou as bases para essa semiótica; buscando construir um método de estudo da significação, elaborou a teoria, tendo em vista a “necessidade de partir de uma estrutura fundamental da significação cujo princípio da imanência garantisse a hipótese geral da constituição do sentido, da significação” (MANGIERI, 2006, p. 94); logo, a significação decorreria

da percepção, um nível anterior a ela, ou “lugar não linguístico onde se situa a apreensão da significação” (GREIMAS, 1976, p. 15).

De acordo com Fiorin,

diante do fato de que o problema da significação é central para as ciências humanas e de que não há uma disciplina científica adequada para tratar da significação, Greimas propõe 'refletir acerca das condições pelas quais seja possível um estudo científico da significação'. Em outras palavras, construir uma semântica (FIORIN, 1999, p.14).

A partir da afirmação saussuriana de que na língua há apenas diferenças, Greimas elabora a estrutura de sua teoria, a qual, de início, se voltava para preocupações semânticas, passando a tratar especificamente da semiótica a partir da concepção de o texto possuir uma estrutura particular, que não se limita à junção de termos, voltada, assim, para a construção geral do sentido.

Se os estudos acerca da linguagem, em seu princípio, não iam além da dimensão da frase, tal orientação tornou-se insustentável a partir das investigações sobre a semântica, pois a relevância do sentido passou a ser pertinente também para os estudos linguísticos que transcendiam à esfera frasal. Assim, a semiótica discursiva surge como uma das teorias que estipulavam não a frase como unidade de sentido, mas sim o texto.

O surgimento de estudos a respeito da organização do texto e da relação entre enunciação e enunciado, enunciador e enunciatário, causou uma mudança de perspectiva. É por isso que se tem a semiótica como uma teoria que busca descrever e explicar “o que o texto diz e como ele faz para dizer o que diz” (BARROS, 2005, p.11). Para compreender tal afirmação, é necessário primeiramente entender o que é texto; este se define de dois modos complementares "pela organização ou estruturação que faz dele um 'todo de sentido', como objeto da comunicação que se estabelece entre um destinador e um destinatário" (BARROS, 2005, p.11). Na primeira concepção, o texto é tido como objeto de significação; na segunda, como um objeto de comunicação.

Muitos dos estudos da linguagem têm como foco apenas uma das concepções, porém a citada dualidade é inerente ao texto; conseqüentemente, para compreender o seu sentido, é fundamental examinar as duas características. Ademais, nessa visão, o texto não se resume ao escrito; muitas são as possibilidades existentes, que vão do escrito ao visual, por exemplo, entre outras

possibilidades de expressão. Em decorrência disso, o desenvolvimento de uma teoria geral do texto firmou-se como algo imprescindível.

Para Greimas, a concepção de semiótica deveria, portanto, ser, em primeiro lugar, gerativa, devendo gerar modelos para que possa ser realizada uma análise, de modo a perceber como em vários níveis, vários elementos podem significar uma mesma coisa. A partir de tal concepção, Greimas cria categorias de análise para que se consiga compreender como há diversas formas de apreender uma mesma “situação”.

Além de gerativa, a semiótica deveria ser sintagmática, ou seja, não deveria visar a explicar as unidades lexicais das frases, mas a produção e interpretação do discurso. Para a realização de uma leitura que buscasse a compreensão dos objetos discursivos, o percurso gerativo viria a servir, então, a essa tarefa de compreender como o sentido é produzido; logo, no texto, ele seria construído a partir do seu plano de conteúdo sob a forma de um percurso gerativo, o qual parte do nível mais simples e abstrato para o mais complexo e concreto. Nessa concepção, o sentido acaba por depender da relação entre três níveis: o fundamental, o narrativo e o discursivo.

No nível fundamental, procura-se descrever os aspectos mais abstratos do texto; nesse caso, o sentido surge a partir da oposição semântica, e suas categorias podem ser determinadas como *eufóricas* ou *disfóricas*. Assim a semiótica discursiva vem a ser trabalhada com base em oposições semânticas, existindo também, no interior de cada discurso, duas possibilidades de valorização dos conteúdos: *euforia* e *disforia*. A primeira corresponde a um valor positivo e a segunda, a um valor negativo, dependendo cada valoração especificamente do discurso; assim, independente de um leitor, a semiótica visa a fazer um estudo do que o discurso faz entendido a partir do que está manifestado nele.

Há, portanto, categorias semânticas que estão na base da construção textual. A categoria semântica se fundamenta em uma oposição, em uma diferença, podendo esta comportar gradações: *contrariedade*, *contraditoriedade* e *complementariedade*. Pode-se exemplificar tais pontos, e a formulação de um quadrado semiótico, a partir de uma leitura do poema “Lembrança do mundo antigo”, que possui como categoria fundamental a oposição *passado vs. presente*.

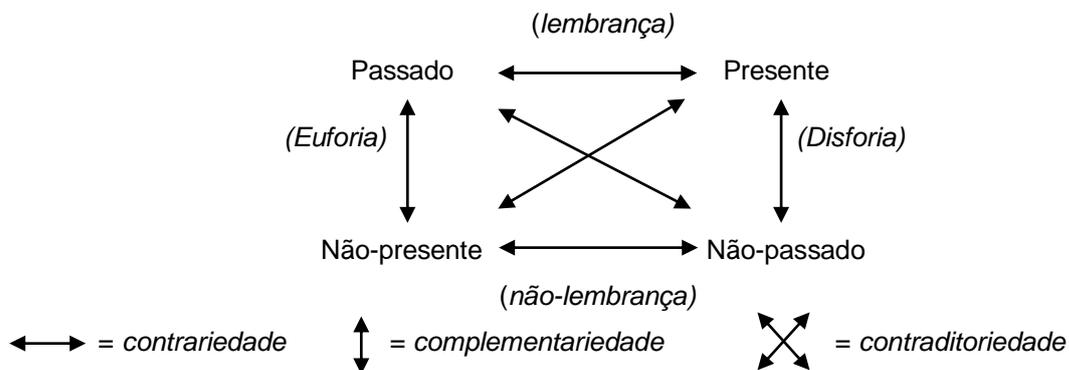
Lembrança do mundo antigo

Clara passeava no jardim com as crianças.
 O céu era verde sobre o gramado,
 a água era dourada sob as pontes,
 outros elementos eram azuis, róseos, alaranjados,
 o guarda-civil sorria, passavam bicicletas,
 a menina pisou a relva para pegar um pássaro,
 o mundo inteiro, a Alemanha, a China, tudo era tranquilo
 [em redor de Clara.

As crianças olhavam para o céu: não era proibido.
 A boca, o nariz, os olhos estavam abertos. Não havia perigo.
 Os perigos que Clara temia eram a gripe, o calor, os insetos.
 Clara tinha medo de perder o bonde das 11 horas,
 esperava cartas que custavam a chegar,
 nem sempre podia usar vestido novo. Mas passeava no jardim,
 [pela manhã!!!

Havia jardins, havia manhãs naquele tempo!!!

(DRUMMOND DE ANDRADE, p.136)



Nesse quadrado, observam-se:

- /passado/ x /presente/ como uma relação de *contrariedade*;
- /presente/ x /não-presente/ e /passado/ x /não-passado/ como relações de *contraditoriedade*;
- /passado/ e /não-presente/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /presente/ e /não-passado/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- /presente/ e /passado/, em sua junção, configuram a *lembrança*;
- /não-passado/ e /não-presente/ configuram a *não-lembrança*.

Identifica-se, assim, que “Lembrança do mundo antigo” apresenta o /passado/ como *eufórico*, em oposição ao /presente/, classificado como *disfórico*. No poema, observa-se a seguinte progressão: a apresentação do passado, por meio das ações de Clara, e a descrição de figuras, como o céu, a água e o mundo. Todo o cenário é

construído a partir dessas figuras, cada uma com uma qualidade em específico, observadas em: “/céu era verde//água era dourada//mundo inteiro era tranquilo”. Tem-se também a apresentação das ações de Clara, do guarda-civil e das crianças: /Clara passeava no jardim com as crianças/ /o guarda-civil sorria, passavam bicicletas/ /as crianças olhavam para o céu: não era proibido. As figuras tornam-se, assim, a exposição do quão bom e agradável era o passado, ou, como se encontra intitulado, o mundo antigo.

Verifica-se, pela análise do nível fundamental, a oposição entre passado e presente, recebendo cada um deles uma valorização específica. Além desse nível primeiro de apreensão dos sentidos do texto, o percurso gerativo de sentido, conforme mencionado, apresenta outros dois, o narrativo e o discursivo.

No nível narrativo, mais especificamente em sua sintaxe, há dois tipos de enunciado, o de estado e o de fazer. No poema transcrito, observa-se, como enunciado de estado, a *conjunção* presente com um mundo industrial e perigoso (a *disjunção* com um mundo antigo, arborizado e seguro), e, como enunciado de fazer, a transformação de um mundo para outro, afirmada pela recorrência do uso dos verbos no pretérito *era*. Assim, são observadas as relações que determinam o estado do sujeito com relação ao objeto, as quais são chamadas de *conjunção* (\cap) e *disjunção* (\cup), sendo classificada a passagem de uma relação para outra em privação ou liquidação, sendo a primeira referente a uma relação de *conjunção* que passa para uma de *disjunção*, e a segunda que passa de uma relação de *disjunção* para uma de *conjunção*.

No poema, pode ser observado que o sujeito dialoga com lembranças de um tempo em que viveu, logo, estava em *conjunção* com seu objeto, ou seja, com tudo aquilo que o mundo antigo lhe proporcionava, como segurança, tranquilidade e ar puro. Todavia, há uma privação, pois o sujeito passa para um estado de *disjunção* com as características do mundo antigo, logo, têm-se no presente características opostas ao mundo no qual se viveu.

Há, ainda, no nível narrativo uma estrutura canônica que norteia a produção do sentido, a qual divide-se em quatro fases: manipulação, competência, performance e sanção.

Também no nível narrativo, há uma semântica, pela qual se examinam a modalização dos sujeitos e as paixões. Observa-se nesse nível que, além de se considerarem as ações do sujeito, suas relações com objetos e outros sujeitos,

também se faz necessário analisar seus “estados de alma” para, assim, verificar determinadas “paixões”. Nesse sentido, segundo Fontanille, “a semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado” (FONTANILLE, 1995, p.182).

Ainda, valendo-se do poema como exemplo, observa-se, em termos modais, um sujeito que *quer-estar em conjunção* com o objeto, no caso o passado, mas *sabe-não-poder*. Determinada modalização apresenta, como consequência, a paixão da *insatisfação* e da *melancolia*, podendo ser estabelecido, assim, um percurso passional da lembrança até a insatisfação/melancolia, da seguinte forma:

Lembrança do passado → Percepção do presente → Insatisfação / Melancolia

Passemos ao terceiro nível, o discursivo. Nele, as estruturas são examinadas sob o ponto de vista das relações que se instauram entre a instância da enunciação e o texto-enunciado, e muitos recursos são utilizados para a produção de um simulacro de verdade. Nesse nível, a partir da instauração do *eu*, tem-se o efeito de subjetividade e, com o uso da terceira pessoa, tem-se o efeito de objetividade. Ainda no nível discursivo, as oposições fundamentais desenvolvem-se sob a forma de temas e se concretizam por meio de figuras.

Na sintaxe discursiva, as estruturas narrativas, quando assumidas pelo sujeito da enunciação, se tornam estruturas discursivas. A análise discursiva se baseia nos mesmos elementos que a análise narrativa, porém leva em consideração a projeção da enunciação no enunciado e também os mecanismos de persuasão utilizados na relação entre enunciador e enunciatário. Cabe, portanto, à sintaxe discursiva verificar “as relações do sujeito da enunciação com o discurso-enunciado e as relações que se estabelecem entre enunciador e enunciatário” (BARROS, 2005, p.50).

Assim, “o sujeito da enunciação faz uma série de opções para projetar o discurso, tendo em vista os efeitos de sentido que deseja produzir” (BARROS, 2005, p. 50). Para tanto, vale-se do mecanismo de instauração de pessoa, tempo e espaço no enunciado, em que se verifica a predominância de um registro ou enuncivo ou enunciativo; o que se torna possível pela observação do procedimento de *debreagem*, definida por A. J Greimas e J.Courtés, como:

a operação pela qual a instância da enunciação disjunge e projeta fora de si, no ato de linguagem, e com vistas à manifestação, certos termos ligados

à sua estrutura de base, para assim constituir os elementos que servem de fundação ao enunciado-discurso (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p.95).

A *debreagem* pode ser *enunciativa*, quando instaura um *eu*, em um *aqui* e em um *agora*, ou *enunciva*, quando instaura um *ele*, em um *lá*, e um *então*.

a *debreagem* actancial consistirá, então, num primeiro momento, em disjuntir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um não-eu; a *debreagem* temporal, em postular um não - agora distinto do tempo da enunciação; a *debreagem* espacial, em opor ao lugar da enunciação um não aqui (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p.95).

A classificação sobre as categorias discursivas pode ser observada pela seguinte tabela:

	Enunciativa (subjetividade)	Enunciva (objetividade)
Pessoa	Eu-Tu	Ele
Tempo	Agora	Então
Espaço	Aqui	Lá

No poema “Lembrança do mundo antigo”, as três categorias são instauradas por *debreagem enunciva*, pois simulam o actante do enunciado, o *ele*, o espaço do *lá*, e o tempo do *então*.

Ainda, no nível discursivo, há as relações entre enunciador e enunciatário. Cabe ao enunciador / destinador exercer uma persuasão sobre o enunciatário / destinatário, e ao enunciatário confere a ação de interpretar. Segundo Barros, há dois aspectos da manipulação que precisam ser examinados: "o contrato estabelecido entre enunciador e enunciatário; e os meios empregados na persuasão e na interpretação" (BARROS, 2005, p.57). Vale ressaltar que os discursos produzidos pelo enunciador não são verdadeiros ou falsos, eles são discursos com efeitos de verdade ou de falsidade.

Na semântica discursiva, existem dois procedimentos do discurso a serem considerados, a tematização e a figurativização, sendo o primeiro "o procedimento semântico do discurso que consiste na formulação abstrata dos valores narrativos e na sua disseminação em percursos, por meio da recorrência de traços semânticos" (BARROS, 2005, p.82), e o segundo, "o procedimento semântico pelo qual conteúdos mais ‘concretos’ (que remetem ao mundo natural) recobrem os percursos temáticos abstratos" (BARROS, 2005, p.79).

Em “Lembrança do mundo antigo”, pode ser observado como tema uma crítica ao mundo atual, a qual é verificada pela oposição entre o mundo atual e o

mundo antigo; já as figuras do poema expressam como era o mundo antigo, revelando, ainda que não explícitas, as características do mundo atual.

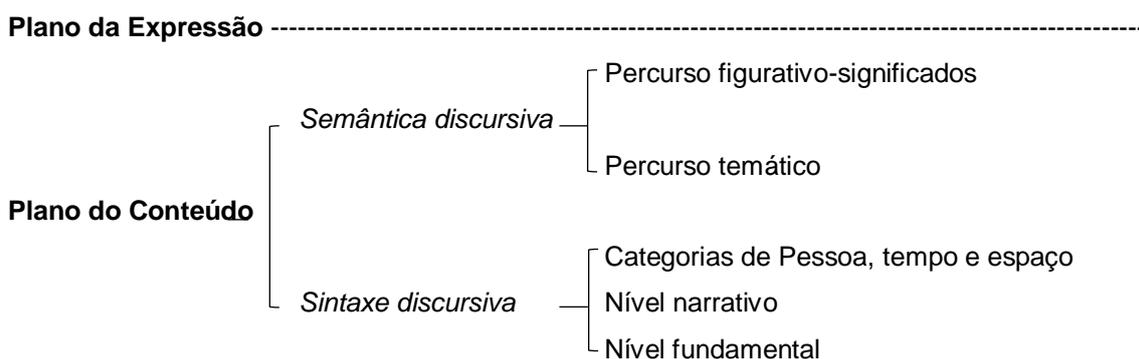
Retomando o percurso, há também no nível discursivo, a necessidade de discorrer sobre o conceito de *isotopia*, para identificar a repetição de traços semânticos que atribuem coerência aos textos. De acordo com Barros,

é necessário examinar, na busca dos sentidos do texto, as relações vigentes entre as várias isotopias. Essas relações estabelecem-se entre as isotopias figurativas de um mesmo texto, cada uma delas pressupondo uma linha de leitura temática. Dessa forma, por meio das relações verticais entre isotopias figurativas, ligam-se também os diferentes percursos temáticos do discurso (BARROS, 2005, p.71).

A *isotopia* pode ser classificada como temática, pela "repetição de unidades abstratas em um mesmo percurso temático" (BARROS, 2005, p.79), ou figurativa, caracterizada "pela redundância de traços figurativos, pela associação de figuras aparentadas e correlacionadas a um tema, o que atribui ao discurso uma imagem organizada da realidade" (BARROS, 2005, p.79). As *isotopias* acabam por garantir a coerência semântica do discurso.

No poema citado, pode-se identificar a recorrência de alguns termos, como: céu, gramado, jardim, bicicletas, calor, insetos, bonde, cartas e manhãs, os quais levam à *isotopia* do mundo antigo, pelo uso de termos que, de algum modo, apontam para as características desse tempo.

Tem-se, assim, a seguinte organização teórica:



Invertendo-se a ordem dos níveis, a partir do exercício de análise, após o exame das estruturas discursivas e narrativas, chega-se ao nível das estruturas fundamentais, a partir do qual se observa o mínimo de sentido construído pelo discurso. A significação possui uma estrutura chamada elementar, a qual é representada no quadrado semiótico; também a categoria tímica é importante, tratando de *euforia* e *disforia*.

Indo além do percurso gerativo de sentido, deve-se considerar um olhar semiótico a respeito das relações estabelecidas entre o plano da expressão e o plano do conteúdo, e como a teoria lida com a instância da enunciação, pois, como afirma Barros,

a semiótica, como se afirmou desde o início, procura hoje determinar o que o texto diz, como o diz e para que o faz. Em outras palavras, analisa os textos da história, da literatura, os discursos políticos e religiosos, os filmes e as operetas, os quadrinhos e as conversas de todos os dias, para construir-lhes os sentidos pelo exame acurado de seus procedimentos e recuperar, no jogo da intertextualidade, a trama ou o enredo da sociedade e da história. Se os estudos do texto buscam, em geral, os objetivos comuns de conhecimento do texto e do homem, a semiótica pode, quem sabe, somar a outros os passos que tem dado nessa direção (BARROS, 2005, p. 74-75).

Sobre semiótica e poesia

Dada essa amplitude de alcance da teoria, considera-se viável valer-se da semiótica como base para a análise dos poemas. Tendo em vista o objeto de análise, é válido também discorrer sobre a semiótica poética. Se, de início, os estudos linguísticos voltavam-se ao estudo da frase, ao se voltarem para o estudo do texto, surgiram inúmeras teorias – uma delas, como já explanado, é a semiótica discursiva, que visa ao estudo da significação. Tal teoria possui como base estudos linguísticos não apenas de Saussure, mas também de Jakobson e Hjelmslev.

Hjelmslev apresenta a teoria da glossemática, a qual leva em consideração a imanência, o estudo da língua com o fim em si mesma, na qual se descartam, por exemplo, questões de ordem fisiológica e social. O objetivo da teoria seria descrever a relação dos signos e de seus elementos, possuindo como objeto a língua. Com relação à analogia entre os elementos dos signos e a existente entre eles, a teoria hjelmsleviana aborda três funções, são elas: *interdependência*, *determinação* e *constelação*. A *interdependência* seria uma função na qual os termos se pressupõem; a *determinação* consiste em uma função na qual um termo em específico pressupõe outro; e, finalmente, na *constelação*, os termos não se pressupõem.

O autor também retoma e aprofunda as análises de Saussure e, em sua obra *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, preserva as asserções saussurianas com relação à língua ser uma forma, ampliando a compreensão da dicotomia significante e significado com a discussão dos planos da expressão e do conteúdo; entretanto, o

autor expõe uma questão muito relevante para a investigação do signo, frisando que ambos os planos possuem forma e substância.

De acordo com Saussure, as relações linguísticas manifestam-se em dois eixos, são sintagmáticas e paradigmáticas. Para Jakobson, “falar implica a seleção de certas entidades linguísticas e sua combinação em unidades linguísticas de mais alto grau de complexidade”, (1985, p.37); assim, tanto a seleção como a combinação referem-se à língua, não somente a seleção, como se podia compreender a partir de Saussure.

Jakobson também discorre sobre a metonímia e, a partir dela, enxerga características da literatura realista; logo, para ele, a metáfora estaria relacionada à literatura romântica. Jakobson ainda abordou em seus estudos a linguagem poética como aquela que “projeta o princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (1985, p.130). Em vista disso, a formulação do enunciado poético seria conduzida por modos de “equivalência”; mais precisamente, por relações de semelhança, o que ocasiona a repetição de estruturas semelhantes, seja pelo som, pela sintaxe, entre outras características. Tais repetições possibilitam um reforço da significação do enunciado poético; há, assim, no preceito da equivalência, um aspecto duplo, ou seja, ambíguo, conduzindo-o até a tese da ambiguidade, na qual cada repetição retém uma unidade inerente, que, ao ser disposta em um novo contexto, acaba por obter novos significados.

A partir de tais estudiosos, os estudos voltados à poética, começaram a ganhar destaque. Em semiótica, notadamente a partir de Greimas, contudo, há apenas uma obra representativa sobre o tema, *Ensaio de semiótica poética*. Lançada em 1972 (no Brasil), pela Editora Cultrix, a obra *Ensaio de Semiótica Poética* foi organizada pelo próprio Greimas; o livro está organizado em onze ensaios, sendo cada um deles de um diferente estudioso da área.

A respeito das questões tratadas nessa obra, em tempos mais recentes, pode-se recorrer a um outro semioticista que também viria a ocupar-se da análise de textos poéticos: Claude Zilberberg. Dele, obtém-se a seguinte afirmação:

O estudo semiótico dos textos poéticos aparenta estar, já há algum tempo ‘em pane’. Passada a época marcada pelas contribuições de R. Jakobson [...], a publicação dos Ensaio de Semiótica Poética sob a direção de A. J. Greimas, outros temas absorveram a atenção. Teria sido um entusiasmo passageiro, fadado ao abandono? Ou incertezas metodológicas oriundas do recurso simultâneo ao apriorismo e ao método indutivo, que acarreta o ‘caso a caso’? Deixemos essas interrogações como estão, e admitamos apenas

que os progressos da semiótica devem, de direito, trazer benefícios à abordagem semiótica dos textos poéticos (ZILBERBERG, 2006, p. 197).

Segundo Greimas, para o estudo do texto poético, pode-se considerar dois momentos: no primeiro, deve-se analisar tanto o plano do conteúdo quanto o plano da expressão, uma vez que “a compreensão de um texto com função estética exige que se entenda não somente o conteúdo, mas também o significado dos elementos da expressão” (FIORIN, 1995, p. 57). No segundo, busca-se determinar as “correlações possíveis entre os planos da expressão e do conteúdo” (GREIMAS, 2011, p. 13).

Tal estudo significativo não deixa de considerar a proposta de Roman Jakobson, que apresentou seis funções da linguagem: a *emotiva*, a *conativa*, a *referencial*, a *poética*, a *metalinguística* e a *fática*, cada uma se referindo ao predomínio de um dos elementos do esquema comunicativo, ou seja, o *destinador*, o *destinatário*, o *contexto*, a *mensagem*, o *código* e o *canal*. Dentre as funções, como consta, está a função poética, que sobressai na poesia e diz respeito ao discurso que “projeta o princípio de equivalência do eixo da seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 1969, p. 130).

De acordo com Roman Jakobson, em uma compreensão geral do texto poético, observa-se:

Tanto um cálculo de probabilidade quanto um trabalho acurado de comparação dos textos poéticos com outras espécies de mensagens verbais demonstram que as peculiaridades marcantes dos processos poéticos de seleção, acumulação, justaposição e distribuição das diversas classes fonológicas e gramaticais não podem ser consideradas acidentes desprezíveis regidos pela lei do acaso. Qualquer composição poética significativa, seja um improviso, seja fruto de longo e árduo trabalho de criação, implica escolha do material verbal, escolha esta orientada num sentido determinado [...]. Ele (o poeta) pode não ter consciência das molas mestras desse mecanismo, e isso ocorre com muita frequência. Porém, embora incapaz de especificar os procedimentos pertinentes à sua criação, o poeta – e também seu leitor receptivo – percebe a superioridade artística de um texto dotado desses componentes sobre um outro similar, mas privado deles (JAKOBSON, 1969, p.81).

Ademais, segundo Greimas & Courtés (1979, p.340), o fato poético refere-se a “um domínio semiótico autônomo fundamentado no reconhecimento de articulações paralelas e correlativas que envolvem os dois planos do discurso ao mesmo tempo”. Assim, ao fazermos referência à semiótica da poesia, ainda que conscientes da inserção de outras esferas textuais, estaremos abordando, neste

trabalho, estritamente o estudo e a análise do plano do conteúdo do texto literário – nesse caso, em específico, dos poemas da *Antologia* poética, de Drummond.

Simulacro pelo viés literário

Conforme Jakobson, para realizar a análise de determinado texto, é imprescindível considerar seus elementos linguísticos e literários, uma vez que “um linguista surdo à função poética da linguagem e um especialista de literatura indiferente aos problemas linguísticos e ignorante dos métodos linguísticos são, um e outro, flagrantes anacronismos” (JAKOBSON, 1969, p. 162).

Tendo em vista os objetivos e interesses deste trabalho, infere-se como importante apresentar não apenas os conceitos da semiótica discursiva, como também valer-se de algumas noções da teoria da literatura, para a abordagem de nosso próximo tema, o simulacro.

Compreende-se que a criação, desde os primórdios foi um evento relacionado ao divino, conforme assinala Leyla Perrone-Moisés, em *A criação do texto literário* (2006, p.100): “a criação supõe tirar do nada. É uma palavra teológica. Assim como Deus criou o mundo a partir do Verbo”; segundo a autora, a palavra *criação* poderia ser substituída pela palavra *invenção*, que significaria “criar uma coisa nova, mas não de modo divino e absoluto”. Desse modo, *inventar* pressupõe sempre a interferência humana em algo, pois a matéria ou o ponto de partida para sua produção é sempre algo que já existe.

Em relação ao ato de criar e as concepções do texto literário, várias são as perspectivas acerca do tema, o que remete ao percurso histórico de alguns conceitos e definições, que põem em intersecção o homem e a arte. Uma das noções que nos remete à antiguidade é a de comparação, ponto abordado por Aristóteles em sua *Poética*:

a epopéia e a tragédia concordam somente em serem, ambas, imitação de homens superiores, em verso; mas, difere a epopeia da tragédia, pelo seu metro único e a forma narrativa. E também em extensão, por que a tragédia procura, o mais que é possível, caber dentro de um período do sol, ou pouco excedê-lo, porém a epopeia não tem limite de tempo, e nisso diferem, ainda que a tragédia, ao princípio, igualmente fosse limitada no tempo, como os poemas épicos. Quanto às partes constitutivas, algumas são as mesmas na tragédia e na epopeia, outras são só próprias da tragédia (ARISTÓTELES, 1990, p.71).

A comparação entre textos já era abordada por Aristóteles, o autor buscava a partir das comparações expor um valor à arte; para ele, a arte parte do real, o recria

e, a partir das diferenças, constrói o novo. Todavia, a perspectiva aristotélica advém de uma refutação à questão de cópia e influência, que já percorria a obra de Platão, desde os diálogos entre os interlocutores Sócrates e Adimanto, em *A República*, em que a poesia era retratada como uma imitação da realidade, reflexão presente nas falas de Sócrates; entre elas, a de que a pintura é descrita como a imitação dirigida à vista e a poesia, como a imitação dirigida aos ouvidos.

Assim, a arte acabaria por revelar o uso da linguagem, como um modo de representar a realidade, uma imitação, e o artista encontrar-se-ia sempre afastado da verdade, em meio a um *parecer-ser*, mas *não-ser*, assim, o conceito de imitação estaria associado ao falso. Conforme assinala Luiz Costa Lima, em *Mímesis e modernidade*, “Platão preocupa-se com a Mímesis não porque pretendia uma teoria geral da arte, mas, porque buscava conduzi-la a uma pedagogia baseada na razão e não nos afetos” (LIMA, 2003, p.53).

Ao contrário de Platão, Aristóteles, em sua “Poética”, aborda o conceito de *mímesis* com uma conotação positiva; para ele, a arte não seria apenas um representar a realidade ou uma reprodução do que já existe, mas sim algo que tem como ponto de partida o real mas vai além dele. Aristóteles pensa a definição de *mímesis* estabelecendo uma correlação entre o fazer artístico e a natureza existente, na qual ambos os eixos se complementam, tomando como base o conceito de *verossimilhança*. Aristóteles acabou por apresentar a arte como uma representação não pertencente ao plano ontológico e sem compromisso de representá-lo como é, vinculando-a ao fazer criativo.

Conforme Antoine Compagnon (2003, p.127), em *O demônio da teoria, mímesis* “é, pois, conhecimento, e não uma cópia ou réplica idêntica: designa um conhecimento próprio ao homem, a maneira pela qual ele constrói, habita o mundo.” De acordo com Paul Ricoeur, “de Platão a Aristóteles o conceito de *mímesis* sofreu uma contração considerável” (2000, p. 65), e a amplitude da definição de tal conceito se modifica a partir do momento em que a arte passa a ser vinculada com a criação. Ainda segundo Ricoeur, em Aristóteles, o conceito de imitação não se limita ao conceito de cópia, pois, ainda que a arte possua a realidade como inspiração e referência, suas características fogem dela.

A imitação seria, portanto, o lugar da denominada *verossimilhança*, ponto de partida para se basear no real e criar o novo. Essa nova concepção a respeito do conceito de *mimesis* acabou por trazer modificações de concepções, estabelecendo

um valor para a arte e, conseqüentemente, agregando o atributo de criador ao artista.

Por outro lado, em meio a tantos conceitos, de comparação, imitação, cópia, verossimilhança, mimesis, Michel Foucault vale-se do termo *representação*. Para o autor, a representação não é apenas uma cópia da realidade; seria a repetição dela, em que, ao se repetir, se modifica e cria o novo, um novo que é o resultado da junção de suas semelhanças e de suas diferenças com o real. Segundo Foucault, não é possível haver semelhança sem a assinalação (sinal), ou seja, sem a assinatura (a marca do homem), a qual é percebida a partir da linguagem. Entre as “similitudes que formam grafismo e as que formam discurso”, existiria um espaço de assinalação do sujeito, entre o representado e o que o representa, este também visto como a possibilidade de interferência (interpretação) do sujeito.

Tem-se, assim, uma separação entre as palavras e as coisas. Como a oposição entre o conceito e a linguagem, abordada no conceito de diferença de Jacques Derrida, a escrita não é abordada como uma representação de um referente, mas sim como um jogo permissivo da linguagem:

tudo no traçado da diferença é estratégico e aventureiro. Estratégico porque nenhuma verdade transcendente e presente fora do campo da escrita pode comandar teologicamente a totalidade do campo. Aventureiro porque essa estratégia não é uma simples estratégia no sentido em que se diz que a estratégia orienta a tática a partir de um desígnio final, um telos ou um tema de uma dominação, de um controle ou de uma reapropriação última do movimento ou do campo. [...] Se há uma certa errância no traçado da diferença, ela não segue mais a linha do discurso filosófico-lógico (DERRIDA, 1991, p.38).

Observa-se, portanto, a linguagem não mais como uma nomenclatura das coisas, pois o valor não seria algo em si, não haveria um valor no que é, mas sim no que não é, remetendo ao que é exposto por Saussure em “na língua só há diferenças”; desse modo, a identidade passa a ser pensada a partir da alteridade. Entre Foucault e Saussure, infere-se que a escrita funciona como uma marcação de ruptura, de um descontínuo, não existindo uma relação fiel entre significante e significado, ou seja, a relação coexiste pela linguagem; sendo assim, a linguagem é que confere a verdade ao dizer.

A diferença entre representação e real surge a partir da episteme clássica, a partir da obra de Magritte pode-se exemplificar a separação entre a representação e o real. A partir de “Isto não é um cachimbo”, denotam-se as diferenças entre o representado e o que existe na realidade, deixando evidente que a ilustração não

cumpra as funções do objeto no mundo real, possuindo similitudes, porém, não sendo a mesma coisa, mas apenas um desenho do objeto.

A linguagem como meio de criação da realidade e seu caráter não correspondente à verdade remete à noção de *simulacro*. Afinal, embrenhar-se no mundo da arte ressoa o que se apresenta nas palavras de Augusto Meyer, em seus *Textos Críticos*, “ler um livro é desinteressar-se a gente deste mundo comum e objetivo para viver noutro mundo. [...] no tapete voador só há lugar para dois passageiros: leitor e autor” (MEYER, 1986, p.03).

Assim, o autor, ao criar um texto, proporciona ao leitor “a visão do seu mundo e a sua presença mais real do que a própria realidade” (MEYER, 1986, p.05). Uma das questões a serem abordadas, ao falar de criação literária, é a noção de realidade, sobre a qual já vínhamos discorrendo. Para tanto, faz-se importante valer-se do exemplo do mito da caverna de Platão, o qual foi um modo de Sócrates exemplificar, por meio de seu diálogo com Glauco, uma teoria sobre o conhecimento da verdade, uma metáfora para discorrer sobre o mundo das ideias.

Para Platão, o mundo no qual vivemos seria apenas uma superfície, sendo o mundo verdadeiro somente o das ideias sendo a filosofia a única capaz de proporcionar ao homem uma visão do mundo real. Assim, haveria dois mundos, o real e o não real. A perspectiva da existência de um mundo não real, refere-se à noção de um mundo que é construído pela linguagem, um mundo de simulacros.

Ao falar sobre simulacro, faz-se necessário apresentar a diferença entre dois termos, simulação e simulacro. De acordo com o dicionário Houaiss, simulação refere-se à “falta de correspondência com a verdade; fingimento, disfarce, imitação”, enquanto simulacro, refere-se à “semelhança, parecnça”. Assim, a simulação vem a ser a tentativa de imitação de algo real, já o simulacro corresponde a uma criação, algo inventado, porém com uma representação tão crível a ponto de tornar-se aparentemente mais verdadeiro do que a própria realidade.

Desse modo, ao ler um texto literário, ao adentrar o mundo criado pela linguagem de um determinado autor, passa-se a ver determinada criação como verdade, pelo fato de serem construídos por discursos, estéticas de existência, verdades/simulacros, que entretêm, tornando-se mais críveis do que o próprio real. De acordo com Meyer:

o grande encanto da ficção está em justamente proporcionar ao leitor a conquista desse mundo novo, singular e único. Se não fosse a literatura, poesia, ficção, nada saberíamos do mistério individual dos outros, do seu

mundo interior, da multiplicidade psicológica do homem. O terreno da literatura é o da *Erlebnis* de Kaffka, aquela parte dos outros, ou de nós mesmos, que só pode ser conhecida através da confiança (MEYER, 1986, p. 08).

O mundo criado na literatura, por meio da linguagem, apresenta-se para o leitor não apenas como um mundo real, mas também de prazer e encanto, que manipula, estando o leitor sujeito ao embarcar na leitura, a tornar-se convicto de que aquilo que lhe é apresentado é verdadeiro, por meio dos simulacros criados pelo autor.

Alessandro Carvalho Salles assinala que “simulacros não são tolerados, mistificadores que só distribuiriam ilusões: não aceitando interiorizar a semelhança em relação à identidade da Idéia, não deixam, porém, de se lhe assemelhar, mas devido a um efeito que é exterior, simulação que envolve e logra um observador externo” (SALLES, 2004, p.03). Ademais, nas palavras de Gilles Deleuze: “O simulacro implica grandes dimensões, profundidades e distâncias que o observador não pode dominar. É porque não as domina que ele experimenta uma impressão de semelhança. O simulacro inclui em si o ponto de vista diferencial; o observador faz parte do próprio simulacro, que se transforma e se deforma com seu ponto de vista (DELEUZE, 1998, p. 264).

Adentrando nesse campo, pode-se trazer uma noção importante para a compreensão do que é o simulacro. Toda a criação literária proporciona, por meio das escolhas do autor, a projeção de diversas imagens para o leitor, não uma imagem da realidade, mas uma imagem crida como verdadeira, um simulacro. Como aponta Guimarães Rosa: “no que narrei, o senhor talvez ache, mais do que eu, a minha verdade”, ou seja, a verdade é criada pelo discurso do autor e, ao mesmo tempo, subjetiva, tendo cada leitor a sua própria formação de verdade e experiência individual com o texto.

Simulacro a partir dos estudos linguísticos

Conforme observado, o simulacro referir-se-ia, portanto, e por extensão, não ao sujeito ontológico, mas à imagem criada pelo enunciador, por meio da linguagem. Ao conceber a noção de linguagem como o “espaço onde o homem se constitui como sujeito” (BENVENISTE), concedeu-se ao sujeito da enunciação uma onipotência, “ao colocá-lo como origem de seu discurso” (LAGAZZI, 2008, p.149). O sujeito não “fala a partir de si mesmo, mas sim de um lugar marcado social e

ideologicamente, determinado pela e determinador da história desse sujeito” (LAGAZZI, 2008, p.150)

O discurso vem a ser, assim, um lugar de “interação do ‘eu’ e do ‘tu’” (ORLANDI & GUIMARÃES, 1988, p.150). A relação entre *eu* e *tu* não apenas revela a subjetividade na linguagem, como também o próprio ato de dizer, ou seja, a enunciação é composta de uma relação entre um *eu* e um *tu*, em que a existência de um dito (enunciado), pressupõe a existência de um *enunciador* (aquele que disse) e também de um *tu/enunciatário*, pois todo enunciado é produzido para alguém (aquele que ouve/lê).

Um modo de exemplificar isso seria por meio da diferenciação entre *autor*, *enunciador*, *leitor* e *enunciatário*. De acordo com Émile Benveniste, a enunciação é a instância do *eu*, *aqui*, *agora*; conforme supracitado, o *eu* é instaurado pela enunciação, sendo o *tu* o enunciatário, ou seja, aquele para quem o enunciador se dirige. A enunciação é realizada pelo enunciador em um determinado espaço e tempo e, de acordo com Fiorin, “o *aqui* é o espaço do *eu*, a partir do qual todos os espaços são ordenados (*aí*, *lá*, etc.); *agora* é o momento em que o *eu* toma a palavra e, a partir dele, toda a temporalidade linguística é organizada” (FIORIN, 2004, p.69).

Podemos, assim, retomar o mecanismo de instauração de pessoa, tempo e espaço no enunciado, denominado *debreagem*, conceito abordado anteriormente. Tal conceito pode ser classificado em *enunciva* e *enunciativa*, correspondendo a primeira à instalação de pessoas (*ele*), tempo (*então*) e espaço (*alhures*), e a segunda, correspondendo à instalação de pessoas (*eu/tu*), tempo (*agora*) e espaço (*aqui*).

Observemos o seguinte verso “Não cantarei amores que não tenho” retirado do poema “Nudez”, de Drummond. Nele, observa-se, no primeiro verso, uma *debreagem enunciativa*, com relação à instauração do *eu*, verificada por meio da conjugação do verbo cantar (*cantarei*); além disso, há instauração de um tempo vindouro, a partir do *agora*, e um espaço *aqui* pelo uso do verbo *tenho*.

Já no seguinte verso, retirado do poema ‘Evocação Mariana’, também de Drummond, “A igreja era grande e pobre. Os altares, humildes”, observa-se a *debreagem* como *enunciva*, com a instauração de um *ele/ela* (igreja), em um tempo *então* e espaço *lá*, pelo uso do verbo ser no pretérito (*era*).

Podemos, assim, observar algumas diferenças entre a enunciação enunciada e o enunciado enunciado. De acordo com Fiorin, enunciação enunciada é:

o conjunto de elementos linguísticos que indica as pessoas, os espaços e os tempos, da enunciação, bem como todas as avaliações, julgamentos e pontos de vista que são de responsabilidade do eu, revelados por adjetivos, substantivos, verbos, etc. O enunciado enunciado é o produto da enunciação despido das marcas enunciativas (FIORIN, 2004, p.70).

O certo é que a enunciação sempre deixa suas marcas no enunciado, seja ela enunciação enunciada, quando são revelados os elementos que indicam as pessoas, os tempos e espaços da enunciação, ou mesmo no caso em que não são revelados, como no enunciado enunciado. Fiorin lembra que existem dois tipos de *eu*, o *eu* projetado no enunciado, no caso da enunciação enunciada, e o *eu* pressuposto que não é projetado no enunciado, no caso da enunciação pressuposta. Fiorin apresenta a seguinte diferenciação para tais instâncias:

a do eu pressuposto é a do enunciador e a do eu projetado no interior do enunciado é a do narrador [...] cada eu correspondo um tu, há um tu pressuposto, o enunciatário, e um tu projetado no interior do enunciado, o narratário. Além disso, o narrador pode dar a palavra a personagens, que falam em um discurso direto, instaurando-se então como eu e estabelecendo aqueles com quem elas falam como tu. Nesse nível, temos o interlocutor e o interlocutário (FIORIN, 2004, p.70).

A partir de tais distinções, pode-se inferir o enunciador, como o autor e o enunciatário como o leitor, porém tanto um como o outro não correspondem à realidade, mas sim à “imagem do autor e do leitor construída pelo texto” (FIORIN, 2004, p.70). Determinada imagem corresponde ao simulacro, não sendo uma apresentação da realidade, mas sim a formação de uma imagem “real/verdadeira” formada pela linguagem/texto.

CAPÍTULO III

LEITURA SEMIÓTICA DOS POEMAS

O objetivo deste capítulo é realizar a análise de alguns dos poemas que compõem a obra *Antologia Poética* de Carlos Drummond de Andrade, observando a seguinte ordem de análise para cada um deles:

<p>Nível Fundamental</p> <ul style="list-style-type: none"> • Oposição semântica • <i>Euforia / Disforia</i>
<p>Nível Narrativo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Conjunção / Disjunção • Paixões
<p>Nível discursivo</p> <ul style="list-style-type: none"> • Temas, figuras • <i>Debreagem / Embreagem</i>

Percurso gerativo de sentido nos poemas

Dos poemas que compõem a primeira seção do livro, intitulada *Um eu todo retorcido* foram selecionados dois bastante conhecidos do leitor brasileiro – tendo em vista a quantidade de poemas presentes na obra, optamos em realizar a análise de apenas dois de cada seção, para que a extensão do trabalho não se estendesse em demasia. Assim, selecionamos o “Poema de sete faces” e “José”.

Passemos para a análise dos poemas, a fim de, assim, construirmos uma possível compreensão geral da organização da primeira seção.

Poema de sete faces

Quando nasci, um anjo torto
 Desses que vivem na sombra
 Disse: Vai, Carlos! Ser gauche na vida

As casas espiam os homens
 Que correm atrás de mulheres
 A tarde talvez fosse azul
 Não houvesse tantos desejos

O bonde passa cheio de pernas
 Pernas brancas pretas amarelas
 Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração
 Porém meus olhos
 Não perguntam nada

O homem atrás do bigode
 É sério, simples e forte
 Quase não conversa
 Tem poucos, raros amigos
 O homem atrás dos óculos e do bigode

Meu Deus, por que me abandonaste
 Se sabias que eu não era Deus
 Se sabias que eu era fraco

Mundo mundo vasto mundo
 Se eu me chamasse Raimundo
 Seria uma rima, não seria uma solução
 Mundo mundo vasto mundo
 Mais vasto é meu coração

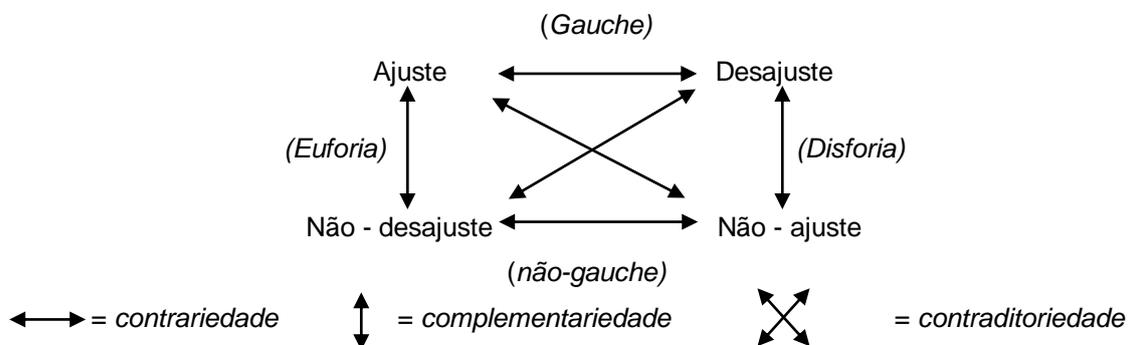
Eu não devia te dizer
 Mas essa lua
 Mas esse conhaque
 Botam a gente comovido como o diabo.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p.10)

Advindos da teoria semiótica discursiva, os fundamentos teórico-metodológicos utilizados para desenvolver as análises caracterizam-se por analisar os sentidos do texto em um percurso gerativo, perpassando três níveis, o fundamental, o narrativo e o discursivo, indo da análise da etapa mais simples e abstrata para a mais complexa e concreta.

No primeiro nível do percurso gerativo, o das estruturas fundamentais, a significação se apresenta como uma oposição semântica mínima; é, portanto, imprescindível examinar as oposições semânticas a partir das quais se constroem os sentidos do poema, além de determinar os termos que as constituem como *eufóricos* ou *disfóricos*.

Pode-se identificar no poema a oposição semântica *ajuste vs desajuste*.



Neste quadrado, observa-se:

- a) /ajuste/ x /desajuste/ como uma relação de *contrariedade*;

- b) /ajuste/ x /não-ajuste/ e /desajuste/ x /não-desajuste/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /ajuste/ e /não-desajuste/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /desajuste/ e /não-ajuste/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- e) /ajuste/ e /desajuste/ em sua junção configuram o sujeito *gauche*;
- f) /não-ajuste/ e /não-desajuste/ configuram o *não-gauche*;

Identifica-se, assim, que o “Poema de sete faces” apresenta o /ajuste/ como *eufórico*, em oposição ao /desajuste/, classificado como *disfórico*.

A seguir, na etapa das estruturas narrativas, interessa considerar a narrativa organizando-se da perspectiva de um sujeito, sendo que as relações que determinam o estado desse sujeito face ao objeto são chamadas de *conjunção* (\cap) e *disjunção* (\cup).

No poema, pode ser observado que o desajuste social é inerente ao indivíduo, desde a ordem dada pelo anjo “Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida”, ou seja, a *conjunção* com o ajuste social passa para uma relação de *privação* a partir do momento em que a ordem do anjo é dada, deixando assim o sujeito de ter uma relação de *conjunção* com o ajuste social (homem comum), passando para um estado de *disjunção* com o ajuste (ser *gauche*).

Observa-se nesse nível que, além de se considerar as ações do sujeito, suas relações com objetos e outros sujeitos, deve-se também analisar seus “estados de alma” para, assim, verificar as denominadas *paixões*, pois, conforme atesta Fontanille, “a semiótica, ao examinar as paixões, não faz um estudo dos caracteres e dos temperamentos. Ao contrário, considera que os efeitos afetivos ou passionais do discurso resultam da modalização do sujeito de estado” (1995, p.182).

Em “Meus Deus, por que me abandonaste / se sabias que eu não era Deus / se sabias que eu era fraco”, a relação intertextual do verso com o texto bíblico mostra um *não-querer-ser*, no caso, fraco, porém, juntamente com um *não-poder-não-ser*, levando-o à paixão da *angústia*. Paixão que percorre a estrofe seguinte, pois, ao apresentar a imensidão do mundo, enfatizada pela repetição do termo “mundo”, a *angústia* é ressaltada no verso “mais vasto é o meu coração”; assim, os sentimentos do sujeito são apresentados como maiores do que o próprio mundo, tão

vasto que não seria uma rima a dar conta de resolver o dilema em que se expressa esse excesso de sentimento.

A partir da análise das paixões, torna-se necessário analisar “os conteúdos passionais que aparecem no texto, ou seja, centrados no ser do sujeito, os quais complementam com o máximo proveito os estudos da ‘ação’, baseados no seu fazer” (TATIT, 2002, p. 190). Com relação à *sintaxe modal*, identifica-se um *querer-ser* (desejável) ser reto, porém há um *não-poder-ser*, por conta de sua predestinação para o ser *gauche*, implicada pela ordem do anjo torto, provocando-lhe um sentimento de *amargura*.

Na segunda estrofe, com o uso da personificação no verso “as casas espiam os homens”, compreende-se o termo *casas*, como referente a um sujeito observador; o uso do artigo *os* mostra um distanciamento entre o sujeito e os demais, e o pronome relativo *que*, além de retomar o termo *homens*, especifica a ação desses sujeitos, ou seja, “correr atrás das mulheres”. Em continuidade, o verso “a tarde talvez fosse azul/não houvesse tantos desejos” mostra um *poder-não-fazer* do sujeito, levando-o à resignação, ocasionada por sua predestinação em ser *gauche*.

Finalmente, no nível discursivo é válido recorrer aos *temas* e *figuras* do poema, de acordo com Fiorin, “temas são categorias que organizam, categorizam, ordenam os elementos do mundo natural” e a figura “é o termo que remete a algo existente no mundo natural” (FIORIN, 2006, p.91).

Tomando-se a perspectiva do nível concreto para o abstrato, observa-se o poema como um texto predominantemente temático. Há, primeiramente, o tema do *nascimento*, o qual faz referência a um sujeito em específico, figurativizado pelo nome *Carlos*; em seguida, tem-se o tema da predestinação figurativizado pela figura do *anjo torto*. O uso do adjetivo *torto* contribui para a construção de uma metáfora, a partir da qual se pode identificar a primeira característica do sujeito, o ser *gauche*, uma predestinação implicada pela ordem dada pelo anjo torto, *anti-sujeito*, por meio do uso do verbo no imperativo: *vai*. De acordo com o dicionário Houaiss (2009, p.959), o termo *gauche* “diz-se de ou indivíduo canhestro, inseguro, sem determinação”. Ou, conforme observa Affonso Romano de Sant’ Anna, trata-se de um “indivíduo desajustado, marginalizado, à esquerda dos acontecimentos” (SANT’ANNA, 1992, p.38).

Em “O bonde passa cheio de pernas / pernas brancas pretas amarelas”, a figura reiterada das *pernas* mostra a direção do olhar do sujeito; nesse caso, cabisbaixo, juntamente com a paixão do *desconforto* identificada no verso “para que tanta perna, meu Deus”, em que o recurso a tal vocativo designa a *incerteza* do sujeito. Quanto ao uso da conjunção adversativa nos versos “porém meus olhos / não perguntam nada”, indica certa *dissimulação*, uma tentativa do sujeito de esconder seus verdadeiros sentimentos.

Nos versos “O homem atrás do bigode / é sério, simples e forte/ quase não conversa/tem poucos, raros amigos/o homem atrás dos óculos e do bigode”, o advérbio *atrás* relaciona-se às figuras dos *óculos* e do *bigode*, como uma máscara, uma proteção. Verifica-se, a partir dos adjetivos, a recorrência de traços voltados para a identidade do sujeito, *sério*, *simples* e *forte*.

A partir da análise, pode-se verificar a identidade *gauche* como um tema predominante; a predestinação de ser *gauche* é algo que é apresentado pelas características do sujeito, como também pelas suas experiências e sentimentos. Desse modo, é válido recorrer a um conceito semiótico bastante operatório no que se refere à identificação da temática de um discurso, o de *isotopia*, isto é, “a reiteração dos temas e a recorrência das figuras no discurso” (GREIMAS, 1983, p. 74).

No poema, a *isotopia* está associada às características do sujeito, e as figuras do *anjo torto*, *Carlos*, *sério*, *simples*, *forte*, *fraco*, *óculos* e *bigode* reforçam a aparência desse sujeito; já as figuras das *pernas* e *Deus* mostram um sujeito ensimesmado e com olhar cabisbaixo, sendo que a figura *Deus* vem mostrar ainda uma busca por socorro, para a solução dos medos, além de expor a *angústia* desse sujeito.

Resta ainda um conceito importante a ser trabalhado, o de *debreagem*. Segundo Fiorin, existem dois tipos de *debreagem*, a *enunciativa* e a *enunciva*:

a primeira é aquela em se instalam no enunciado os actantes da enunciação (eu/tu), o espaço da enunciação (aqui) e o tempo da enunciação (agora). A segunda é aquela em que se instauram no enunciado os actantes do enunciado (ele), o espaço do enunciado (algures) e o tempo do enunciado (então) (FIORIN, 2006, p. 69).

Percebe-se, no poema uma subjetividade relacionada à atribuição de voz no discurso, pois o enunciador projeta um sujeito por meio da forma pronominal de primeira pessoa do singular; nesse caso, tal atribuição apresenta-se por meio do

verbo *nascer*, conjugado na primeira pessoa do singular *nasci*. Pode-se, assim, classificar a *debreagem* como *enunciativa*, pois simula o actante da enunciação, o *eu* e o espaço da enunciação, *aqui*. Todavia, com relação ao tempo, verifica-se, por meio do uso do advérbio, um tempo *enuncivo* no início do poema *quando* e nas demais estrofes um tempo *enunciativo*, que acaba por configurar o momento de referência no texto, com o uso do verbo no presente *estou*.

Passemos ao segundo poema da primeira seção.

José

E agora, José?
 A festa acabou,
 a luz apagou,
 o povo sumiu,
 a noite esfriou,
 e agora, José?
 e agora, você?
 você que é sem nome,
 que zomba dos outros,
 você que faz versos,
 que ama, protesta?
 e agora, José?

Está sem mulher,
 está sem discurso,
 está sem carinho,
 já não pode beber,
 já não pode fumar,
 cuspir já não pode,
 a noite esfriou,
 o dia não veio,
 o bonde não veio,
 o riso não veio,
 não veio a utopia
 e tudo acabou
 e tudo fugiu
 e tudo mofou,
 e agora, José?

E agora, José?
 Sua doce palavra,
 seu instante de febre,
 sua gula e jejum,
 sua biblioteca,
 sua lavra de ouro,
 seu terno de vidro,
 sua incoerência,
 seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
 quer abrir a porta,
 não existe porta;

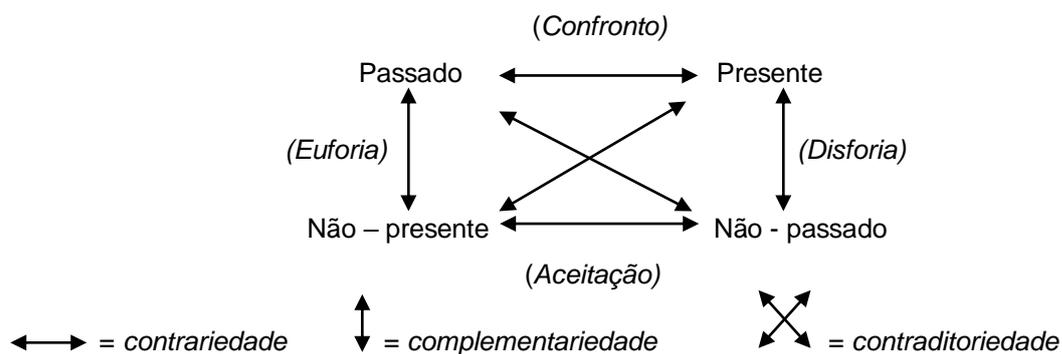
quer morrer no mar,
 mas o mar secou;
 quer ir para Minas,
 Minas não há mais.
 José, e agora?

Se você gritasse,
 se você gemesse,
 se você tocasse
 a valsa vienense,
 se você dormisse,
 se você cansasse,
 se você morresse...
 Mas você não morre,
 você é duro, José!

Sozinho no escuro
 qual bicho-do-mato,
 sem teogonia,
 sem parede nua
 para se encostar,
 sem cavalo preto
 que fuja a galope,
 você marcha, José!
 José, para onde?

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 28)

O percurso gerativo do sentido do poema pode ser analisado a partir das estruturas fundamentais; para isso, é necessário definir as oposições semânticas que constroem o sentido do texto. Em “José”, a categoria semântica essencial é: *passado vs. presente*, enfatizada a partir do verso que se repete: “E agora José”, como se pode observar no quadrado semiótico:



Conforme compreendida por A.J Greimas e Courtés, a “*euforia* é um termo positivo e a *disforia* um termo negativo ambas da categoria tímica, que se opõem e servem para valorizar os microuniversos semânticos” (2011, p. 192). No poema, o *passado* é *eufórico*, pois denota um tempo de *possibilidade*, e o *presente*, *disfórico*, pois apresenta um tempo de *impossibilidade*. Além disso, a passagem do passado

para o presente cria um *confronto* no interior do sujeito, por conta de não mais haver condições de mudar o que passou.

A subjetividade do narrador é apresentada por meio de um monólogo interior, um processo mental no qual ele se questiona; observa-se uma análise em que o sujeito não apenas vivencia a situação, mas analisa a si mesmo, sem que, para isso, seja necessário perder a consciência, resultando, assim, em uma “experiência interna, a qual é objetificada para o próprio sujeito como reflexo de uma realidade estranha, mas com a qual ele se identifica” (NUNES, 1995, p.34).

Observamos, portanto, a seguinte relação:

- a) /passado/ x /presente/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /presente/ x /não-presente/ e /passado/ x /não-passado/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /passado/ e /não-presente/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /presente/ e /não-passado/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- e) /presente/ e /passado/ em sua junção configuram o *confronto* interior do sujeito;
- f) /não-passado/ e /não-presente/ configuram a *aceitação* almejada;

Na terceira estrofe, observa-se a presença do pronome possessivo *sua* em todos os versos, em uso que pontua tudo aquilo que o sujeito possuiu outrora; mas a indagação *E agora, José?* vem a demonstrar a falta de utilidade de tais sentimentos e posses. Identifica-se, assim, um sujeito em *disjunção* com o *poder* de solucionar o impasse, porém dotado da modalidade do *querer*, pois deseja entrar em *conjunção* com essa solução, ainda que não possua *competência* para o fazer, o que impossibilita a realização da *performance*. A falta dessa competência do sujeito é verificada no uso dos verbos no pretérito perfeito do subjuntivo “se você gritasse / se você gemesse / se você tocasse / se você dormisse / se você cansasse / se você morresse”, cuja recorrência, juntamente com a conjunção condicional *se*, mostra uma condição necessária para que o sujeito realizasse a *conjunção*, ou seja, encontrasse a solução, o que não se concretiza.

Por fim, na quinta e última estrofe, identifica-se um sujeito perdido: a esperança acabou, as possibilidades também, como se observa nos versos “você marcha, José! / José, para onde?”; ainda que haja uma ação do sujeito, o marchar é uma ação sem propósito. Apesar do título do poema ser *José*, as estrofes apresentam características contrárias ao nome, pois *José* possui, de acordo com o Dicionário online de nomes próprios, o significado de “aquele que acrescenta” (JOSÉ, 2020), e o sujeito do poema apresenta-se constantemente como sem capacidade de acrescentar algo a sua vida, ou seja, de transformar a situação na qual se encontra.

O poema apresenta como tema a *solidão*, observada desde a na primeira estrofe, por meio dos termos *acabou*, *apagou*, *sumiu*, *esfriou*, com essa recorrência de verbos no pretérito perfeito indicando uma ação que ocorreu, terminada; logo, pode-se compreender, pela recorrência do uso, que o sujeito, apesar de indagar-se *E agora, José?*, concebe-a como uma pergunta retórica, pois já possui resposta a respeito, apresentada pelo tempo dos verbos, com a impossibilidade de mudar a situação. Assim, ainda que a indagação remeta para uma solução, esta é inexistente; não há o que ser feito, pois o tempo acabou, pelo fato de as ações já terem transcorrido. Além da *solidão*, há o sentimento da *desesperança* por conta de se buscar por uma solução que não é mais possível.

No que se refere a *debreagem*, esta inaugura o enunciado de maneira implícita, a linguagem aparece como uma fenda criadora do sujeito, do lugar e do tempo da enunciação, e também da representação actancial, espacial e temporal do enunciado, sendo que a “*debreagem* actancial consiste em disjuntir do sujeito da enunciação e em projetar no enunciado um *não eu*” (GREIMAS e COURTÉS, 2011, p.166). A *debreagem* actancial é, portanto, nesse caso, *enunciativa*, pois possui como actante da enunciação o pronome *tu / você* (José).

Os verbos, conjugados predominantemente no pretérito perfeito, *acabou*, *apagou*, *esfriou*, *sumiu*, *fugiu*, *mofou*, interligado aos verbos no pretérito do subjuntivo, *gritasse*, *gemesse*, *tocasse*, *dormisse*, *cansasse*, *morresse*, denotam a ausência de possibilidade de mudança, pois tudo já aconteceu, apresentando um (naquele tempo), mas estabelecem o tempo enunciativo, dado que se configuram a partir do presente (*agora*). O sujeito busca refletir, por meio de um monólogo interior, sobre os fatos que aconteceram, em busca de uma reação e solução, algo

identificado pelo uso do advérbio *agora* repetido ao final das estrofes, por meio de indagações e *agora*?

Dos poemas que compõem a segunda seção do livro, intitulada *Uma província: esta* foram selecionados os poemas “Cidadezinha qualquer” e “Romaria”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Cidadezinha qualquer

Casas entre bananeiras
mulheres entre laranjeiras
pomar amor cantar.

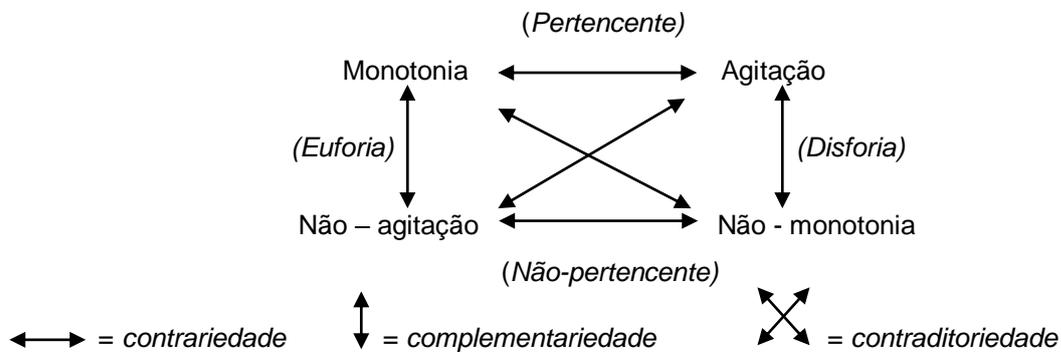
Um homem vai devagar.
Um cachorro vai devagar.
Um burro vai devagar.
Devagar... as janelas olham.

Eta vida besta, meu Deus.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p.57)

A oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto é /monotonia/ *versus* /agitação/. Nele, cada um dos termos recebe certa valorização, conforme o ser do sujeito; no poema, a monotonia é *eufórica*, e a agitação, *disfórica*.

Assim, pode-se observar o seguinte esquema:



Tem-se assim a seguinte relação:

- /monotonia/ x /agitação/ como uma relação de *contrariedade*;
- /agitação/ x /não-agitação/ e /monotonia/ x /não-monotonia/ como relações de *contraditoriedade*;
- /monotonia/ e /não-agitação/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /agitação/ e /não-monotonia/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

- e) /monotonia/ e /agitação/ em sua junção configuram as características com as quais o sujeito se identifica e o tornam *pertencente* ao local;
- f) /não-passado/ e /não-presente/ configuram aquilo com que o sujeito não se identifica ou a que *não pertence*;

A repetição das estruturas sintáticas e dos elementos lexicais na segunda estrofe “um homem vai devagar/ Um cachorro vai devagar/ Um burro vai devagar” comporta a ausência de diversidade na construção dos versos, pela qual se pode propor uma categoria, a que opõe *originalidade vs repetição*. A ausência de vírgulas e a justaposição dos termos em “pomar amor cantar”, juntamente com o uso do infinitivo em ambos os verbos, por sua vez, contribuem para o efeito de uma continuidade entre todos os elementos, demonstrando a característica da cidadezinha que não sofre rupturas, alterações. Ademais, observa-se, na primeira estrofe, o uso de sintagmas fixos, como “casas, bananeira, laranjeiras, pomar”, em que as escolhas lexicais reforçam esse sentido de *continuidade*.

No que se refere à narratividade, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *conjunção* com seu objeto, observada pelo último verso do poema, na qual tem-se a reflexão do sujeito, o qual observava a vida monótona da cidade. Porém, em “Eta vida besta, meu Deus”, esse momento reflexivo sobre a cidadezinha confere um tom irônico ao poema, pois o próprio linguajar do sujeito o expõe como alguém do interior, que pertence àquele local, em uma mirada, de certa forma, crítica sobre esse modo de viver. Assim, no que se refere aos termos modais, identifica-se um sujeito que *quer-estar* em *conjunção* com o objeto, no caso a *monotonia* de sua terra natal, desvelando-se, ao mesmo tempo, a paixão do *encanto* apresentada pelo olhar de apreço do sujeito observador.

Ao abordar o nível discursivo, observa-se que o poema trata do tema, conforme a perspectiva atribuída pelo autor ao nomear a seção, um olhar sobre a terra natal, contemplando uma pequena cidade interiorana. Todavia, pode-se observar que esse tema não consiste apenas no que diz respeito à terra natal, mas também permite ampliá-lo para o cotidiano monótono de outras tantas localidades do interior do país.

Já a partir do título “Cidadezinha qualquer”, com a presença do sufixo diminutivo a acompanhar o lexema *cidade* e o termo de indefinição, introduz-se no texto uma espécie de valor aparente de *desprestígio*, mas, ao mesmo tempo e paradoxalmente, também o de *intimidade* para a localidade a ser focalizada.

Nos versos, transmite-se uma ideia de *monotonia*, tanto pela repetição das ações como pela forma como elas se encontram modificadas pela circunstância de modo (“vai devagar”), além da generalidade que marca os nomes, sempre acompanhados pelo indefinido *um*, trazendo o sentido de pluralidade para o que compõe cada uma das espécies mencionadas. Também pelas figuras, *casas* e *bananeiras*, *mulheres* e *laranjeiras*, tem-se o cenário de uma cidade do interior, apontando-se para a ausência de elementos que remetessem a um centro urbano.

As figuras *casas*, *mulheres*, *bananeiras*, *laranjeiras*, *pomar*, *homem*, *cachorro* e *burro* constroem ainda o cenário da cidadezinha, a partir dos elementos que fazem parte desse lugar. Tem-se, no decorrer do poema, o efeito de sentido de *estagnação*, evidenciando um local que não evoluiu; ademais, se o segundo verso pode expor uma rotina de trabalho, ao mencionar a presença das mulheres em um meio natural, verifica-se que está ausente a dinamicidade desse fazer, dado que não há nenhum verbo no contexto.

Na segunda estrofe, a organização sintática e o uso de verbos conjugados, juntamente com sua repetição, mostram as ações como sendo rotineiras e cotidianas, apontando para a mesmice que toma conta da cidade. A mudança apenas nos substantivos da segunda estrofe, diferentemente da primeira estrofe, mostra um certo movimento, todavia, ainda marcado pela lentidão.

Na terceira estrofe, a alteração na posição do termo devagar mostra um intervalo, marcado também pelo uso das reticências, como se se estivesse a refletir ou admirar o local “devagar...as janelas se olham”, em que o uso da personificação aponta para um costume simples daqueles que vivem no interior à toa, o de debruçar-se sobre a janela em busca de novidades e de saber o que está acontecendo fora.

Verifica-se, no poema, a existência da predominância de um registro *enunciativo* no que se refere ao mecanismo de instauração do tempo, mas *enuncivo* no que se refere a actantes e espaços no enunciado, por meio da observação do procedimento de *debreagem*. Ainda assim, percebe-se, uma subjetividade relacionada à atribuição de voz no discurso, pois o enunciador projeta um sujeito, que se revela ao final do poema, por meio da forma pronominal de primeira pessoa do singular: *meu*.

Passemos ao segundo poema selecionado da segunda seção.

Romaria

Os romeiros sobem a ladeira

cheia de espinhos, cheia de pedras,
sobem a ladeira que leva a Deus
e vão deixando culpas no caminho.

Os sinos tocam, chamam os romeiros:
Vinde lavar os vossos pecados.
Já estamos puros, sino, obrigados,
mas trazemos flores, prendas e rezas.

No alto do morro chega a procissão.
Um leproso de opa empunha o estandarte.
As coxas das romeiras brincam no vento.
Os homens cantam, cantam sem parar.

Jesus no lenho expira magoado.
Faz tanto calor, há tanta algazarra.
Nos olhos do santo há sangue que escorre.
Ninguém não percebe, o dia é de festa

No adro da igreja há pinga, café,
imagens, fenômenos, baralhos, cigarros
e um sol imenso que lambuza de ouro
o pó das feridas e o pó das muletas.

Meu Bom Jesus que tudo podeis,
humildemente te peço uma graça.
Sarai-me, Senhor, e não desta lepra,
do amor que eu tenho e que ninguém me tem.

Senhor, meu amo, dai-me dinheiro,
muito dinheiro para eu comprar
aquilo que é caro mas é gostoso
e na minha terra ninguém não possui.

Jesus meu Deus pregado na cruz,
me dá coragem pra eu matar
um que me amola de dia e de noite
e diz gracinhas a minha mulher.

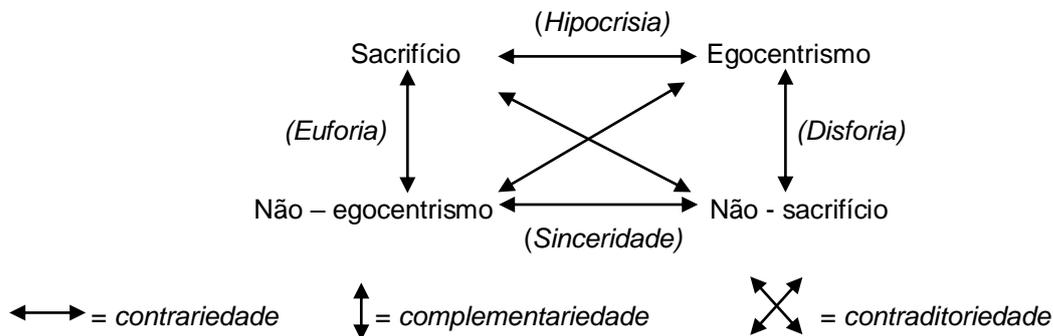
Jesus Jesus piedade de mim.
Ladrão eu sou mas não sou ruim não.
Por que me perseguem não posso dizer.
Não quero ser preso, Jesus ó meu santo.

Os romeiros pedem com os olhos,
pedem com a boca, pedem com as mãos.
Jesus já cansado de tanto pedido
dorme sonhando com outra humanidade.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p.58)

Em “Romaria”, pode-se inferir, a partir da análise do nível fundamental, uma oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto: /sacrifício / *versus* /egocentrismo/. Nela, cada um dos termos recebe certa valorização, conforme o ser

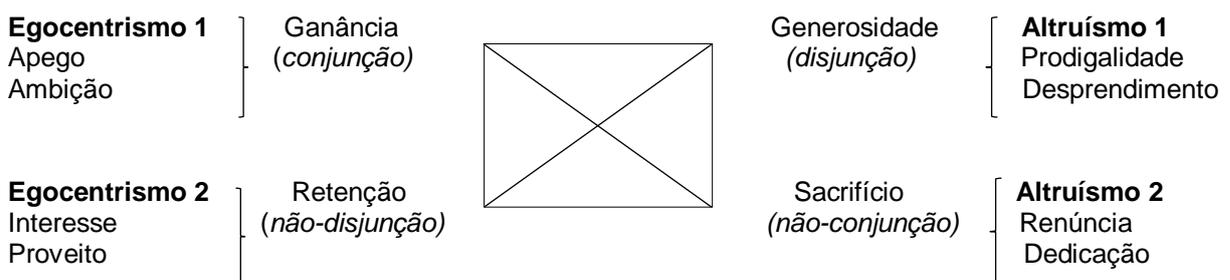
do sujeito, sendo o sacrifício *eufórico*, e o egocentrismo, *disfórico*. Assim, pode-se visualizar o esquema a seguir:



Tem-se a seguinte proposição:

- a) /sacrifício/ x /egocentrismo/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /egocentrismo/ x /não-egocentrismo/ e /sacrifício/ x /não-sacrifício/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /sacrifício/ e /não-egocentrismo/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /egocentrismo/ e /não-sacrifício/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- e) /sacrifício/ e /egocentrismo/ em sua junção configuram a *hipocrisia* com a qual os homens agem em prol de seus interesses;
- f) /não-passado/ e /não-presente/ configuram a *sinceridade* que falta na humanidade;

No que se refere ao nível narrativo, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *não-conjunção* com seu objeto, no caso a redenção dos pecados, pois age com *hipocrisia* em busca de satisfazer seu próprio ego. Ainda, com relação às paixões e às relações juntivas, pode-se identificar o seguinte esquema:



As quatro posições apresentam assim, atitudes possíveis da humanidade; a *ganância* vem a pressupor a *retenção*, apresentando, assim, dois níveis de *egocentrismo*; já a generosidade pressupõe o *sacrifício*, todavia, o egoísmo nas atitudes humanas não possibilita o aceite dos sacrifícios oferecidos. Assim, o sacrifício fica em um estado de *não-conjunção*, e a generosidade em *disjunção*; em oposição ao estado de *conjunção* tido com a *ganância* e *não-disjunção* com a *retenção*.

Em termos modais, identifica-se um *querer-estar* em *conjunção* com o objeto, no caso as bênçãos advindas dos sacrifícios oferecidos; também há um *não-saber-não-poder*, resultando na persistência nas atitudes vãs.

Para uma abordagem do nível discursivo, é válido iniciar a análise pela observação dos *temas* e *figuras*. No poema, identifica-se como tema a *cultura local*, com uma crítica ao uso da religião na realização de desejos pessoais. Tal tema pode ser observado pelas figuras da *ladeira*, *espinhos*, *pedras*, *Deus*, *caminho*, *sinos*, *romeiros*, *pecados*, *flores*, *prendas*, *procissão*, *Jesus*, as quais remetem ao ato religioso a partir do qual os indivíduos buscam a remissão de seus pecados: “Os romeiros sobem a ladeira / cheia de espinhos, cheia de pedras, / sobem a ladeira que leva a Deus / e vão deixando culpas no caminho”.

Nessa estrofe, há uma junção entre o espiritual e o material por meio do sacrifício, o subir a ladeira cheia de espinhos e cheia de pedras, o que mostra o esforço que o homem realiza. A *ladeira* é o caminho que o leva a Deus e, durante o subir e o esforçar-se, seus sentimentos de culpa ficam pelo caminho, e os sujeitos passam do estado de *pecadores* ao estado de *purificados*; todavia, essa contraposição entre o material e o espiritual, “ladeira que leva a Deus / vão deixando culpas no caminho / Vinde levar os vossos pecados”, comporta um tom irônico no interior da estrofe, enfatizando a impossibilidade de purificação pelo fato de o foco humano interligar-se a propósitos egoístas.

Na quarta estrofe, com “Jesus no lenho expira magoado / Faz tanto calor, há tanta algazarra / Nos olhos do santo há sangue que escorre / Ninguém percebe, o dia é de festa”, a figura da *algazarra* demonstra a falta de reverência espiritual e de consciência sobre as atitudes humanas. Ainda que reste subtendido que tais indivíduos buscam a *redenção*, os seus propósitos estão bem distantes do ideal, tendo como foco apenas o *festejar*, não enxergando o que, de fato, deve ser visto: “nos olhos do santo há sangue que escorre / ninguém não percebe, o dia é de festa”.

A figura do *sangue*, vista como lágrimas de sangue, enfatiza a dor e o lamento do ser divino ante as atitudes humanas.

Em seguida, os pedidos são apresentados nas demais estrofes: “Senhor, meu amo, dai-me dinheiro, / muito dinheiro para eu comprar / aquilo que é caro mas é gostoso / e na minha terra ninguém não possui / me dá coragem pra eu matar / um que me amola de dia e de noite / Jesus Jesus piedade de mim / Ladrão eu sou mas não sou ruim não”. A partir dos pedidos feitos, observa-se sempre um interesse egoísta, os quais se valem da espiritualidade e dos atos religiosos para obterem seus objetos de desejo. Um tom irônico percorre a estrofe evidenciando-se ao final do poema: “Os romeiros pedem com os olhos / pedem com a boca / pedem com as mãos / Jesus já cansado de tanto pedido / dorme sonhando com outra humanidade”; nela, a gradação do uso dos substantivos enfatiza que os sujeitos fazem pedidos de todas as formas, todavia, seus pedidos são em vão, o que é identificado em “Jesus já cansado de tanto pedido / dorme”, em que o uso do advérbio *tanto* reforça o excesso de pedidos, porém tais pedidos são sempre os mesmos, atribuindo o cansaço à figura de *Jesus*, não só por essa quantidade, mas, sobretudo, pela falta de consciência dos que pedem.

No final do verso, “sonhando com outra humanidade” enfatiza a falta de consciência nas atitudes dos sujeitos, e também a perda do princípio da religião e da essência do humano, o que faz com que Jesus anseie por outros sujeitos, no caso, por uma humanidade menos egoísta, sendo o egoísmo um sentimento apresentado como crônico e a falta de amor ao próximo evidente: “Sarai-me, Senhor, e não desta lepra”. O sujeito busca a cura não da lepra (egoísmo), pois isso ele não possui, mas sim “do amor que eu tenho e que ninguém me tem”, ou seja, em um mundo doente e egoísta, o pedido a se fazer é curar-se desse sentimento de amor, pois tal sentimento não pode ser correspondido.

Por fim, com relação ao procedimento de *debreagem*, verifica-se no poema, inicialmente, o actante e o espaço do enunciado, o *ele* e o *lá*, ou seja, instaurados por *debreagem enunciva*, por outro lado, o tempo da enunciação, *agora*, portanto por *debreagem enunciativa*. Há também que se ressaltar o fato de a voz ser concedida ao sujeito do enunciado, o que ajuda a criar um efeito de subjetividade nos versos em que isso ocorre.

Dos poemas que compõem a terceira seção do livro, intitulada *A família que me dei* foram selecionados “Retrato de família” e “Infância”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Retrato de família

Este retrato de família
está um tanto empoeirado.
Já não se vê no rosto do pai
quanto dinheiro ele ganhou.

Nas mãos dos tios não se percebem
as viagens que ambos fizeram.
A avó ficou lisa e amarela,
sem memórias da monarquia.

Os meninos, como estão mudados.
O rosto de Pedro é tranquilo,
usou os melhores sonhos.
E João não é mais mentiroso.

O jardim tornou-se fantástico.
As flores são placas cinzentas.
E a areia, sob pés extintos,
é um oceano de névoa.

No semicírculo das cadeiras
nota-se certo movimento.
As crianças trocam de lugar,
mas sem barulho: é um retrato.

Vinte anos é um grande tempo.
Modela qualquer imagem.
Se uma figura vai murchando,
outra, sorrindo, se propõe.

Esses estranhos assentados,
meus parentes? Não acredito.
São visitas se divertindo
numa sala que se abre pouco.

Ficaram traços da família
perdidos no jeito dos corpos.
Bastante para sugerir
que um corpo é cheio de surpresas.

A moldura deste retrato
em vão prende suas personagens.
Estão ali voluntariamente,
saberiam — se preciso — voar.

Poderiam utilizar-se
no claro-escuro do salão,
ir morar no fundo dos móveis
ou no bolso de velhos coletes.

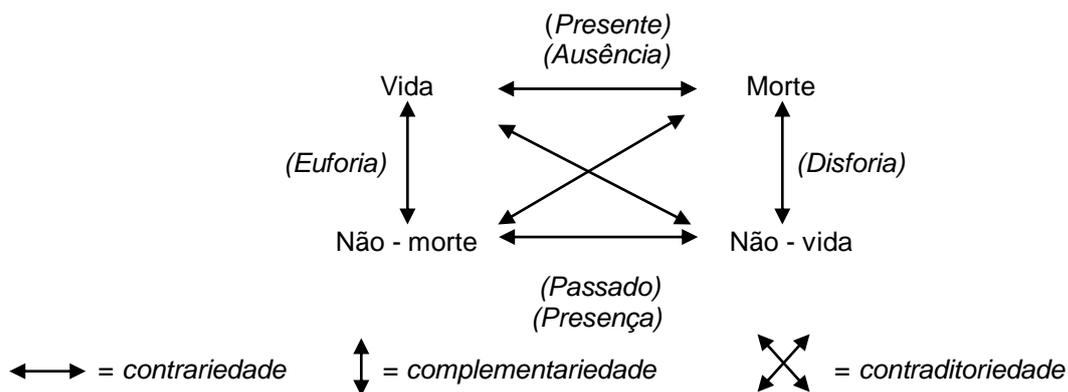
A casa tem muitas gavetas
e papéis, escadas compridas.
Quem sabe a malícia das coisas,
quando a matéria se aborrece?

O retrato não me responde.
ele me fita e se contempla

nos meus olhos empoeirados.
 E no cristal se multiplicam
 os parentes mortos e vivos.
 Já não distingo os que se foram
 dos que restaram. Percebo apenas
 a estranha ideia de família
 viajando através da carne.

(DRUMMONDO DE ANDRADE, 2015, p.75)

De acordo com o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, deve-se considerar as categorias que se encontram na base da construção textual, ou seja, a categoria *semântica* e *fórica*. Em “Retrato de família”, a contraposição semântica ocorre entre *vida vs. morte*, e a valorização que cada termo recebe dá-se como *eufórica* para a *vida* e *disfórica* para a *morte*, conforme se encontra esquematizado na seqüência:



Tem-se assim a seguinte relação:

- /vida/ x /morte/ como uma relação de *contrariedade*;
- /morte/ x /não-morte/ e /vida/ x /não-vida/ como relações de *contraditoriedade*;
- /vida/ e /não-morte/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /morte/ e /não-vida/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- /vida/ e /morte/ em sua junção configuram o tempo *presente* e ausência dos familiares;
- /não-passado/ e /não-presente/ configuram o *passado*, quando os familiares estavam presentes;

As relações juntivas se apresentam na perspectiva de um sujeito que quer estar em *conjunção* com os familiares, estado que se dá a partir da associação

criada pelo sujeito ao expor a *ausência* e a *morte* como fatores *disfóricos*. Pode-se analisar as modalidades, ou seja, as “entidades que nos ajudam a definir a forma de relação do sujeito com seus objetos e com outros sujeitos” (TATIT, 2002); nesse caso, deve-se considerar que há um sujeito do *ser* que deverá relacionar-se com o sujeito do *fazer* para entrar ou não em *conjunção* com o objeto desejado. O sujeito do poema se encontra em *disjunção* com seu objeto, não havendo, assim, um efeito de *satisfação*, pelo fato de ser modalizado por um *querer* e um *saber não poder ser*, assumindo o estado patêmico da *saudade*.

Observa-se no nível discursivo que, em *Retrato de família*, já a partir do título, há a temática da passagem do tempo. A figura do *retrato* remete a um objeto durável, ao contrário dos seres que compõem a imagem, tendo cada um dos membros da família passado por uma mudança ocasionada pelo tempo, conforme se verifica pelos versos: “já não se vê o rosto do pai / nas mãos dos tios ão se percebem as viagens / a avó ficou lisa, amarela, sem memória da monarquia / os meninos como estão mudados / João não é mais mentiroso / o jardim tornou-se fantástico / os parentes mortos e vivos”.

A propósito desse ofício da memória trazido no poema, ele “permite ao sujeito recuperar a *conjunção* com o fato já passado e acabado. O momento ‘real’ já não dura e a memória reestabelece essa duração. Podemos dizer que ela promove uma presentificação do passado” (ALMEIDA, 2011, p 16). Nesse caso, percebe-se que o sujeito não está em *conjunção* com todo o passado, ou seja, com aquele tempo, mas que seleciona algumas partes que lhe dão base e exclui outras, por meio da seletividade desse fazer da memória.

O termo *empoeirado* refere-se aos olhos do observador e também ao objeto *retrato*, como algo não tocado há muito tempo, e também antigo, o qual veio a ser contemplado pelo sujeito depois de muitos anos, a ponto de não se distinguir mais “os que se foram dos que restaram”, e a finitude da vida vem a ser focalizada pela “estranha ideia de família”.

Além do *distanciamento* do sujeito de seus familiares, percebe-se o retrato como algo duradouro, cujos traços não são fiéis ao real, pois a vida é mutável; assim, aquela imagem torna-se apenas uma estranha representação dos que existiram e ainda existem, realçando a predestinação dos seres a se tornarem apenas lembranças, presente no verso: “viajando através da carne”, ou seja, a

memória é e sempre será um meio de entrar em contato com os seus familiares, uma vez que o tempo não é estagnado como o retrato.

No que se refere ao mecanismo de instauração de pessoas, tempos e espaços no enunciado, pode-se classificar a *debreagem* como *enunciva*, pois a figura do narrador instaura um *ele*, porém com relação ao tempo e o espaço, dada a referência tomada a partir do retrato, estabelece-se o efeito de um *aqui* de um *agora* no discurso, convocando um valor de subjetividade e aproximando-o do enunciatário.

Passemos ao segundo poema selecionado da terceira seção.

Infância

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
 Minha mãe ficava sentada cosendo.
 Meu irmão pequeno dormia.
 Eu sozinho menino entre mangueiras
 lia a história de Robinson Crusóé,
 comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
 a ninar nos longes da senzala - e nunca se esqueceu
 chamava para o café.
 Café preto que nem a preta velha
 café gostoso
 café bom.

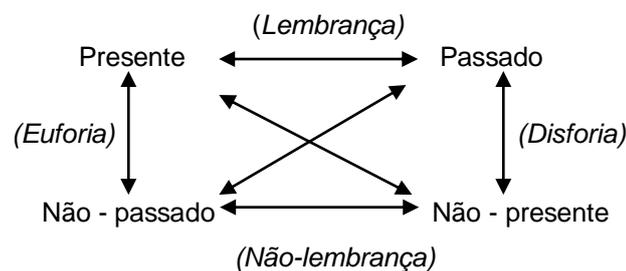
Minha mãe ficava sentada cosendo
 olhando para mim:
 - Psiu... Não acorde o menino.
 Para o berço onde pousou um mosquito.
 E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
 no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
 era mais bonita que a de Robinson Crusóé.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 83)

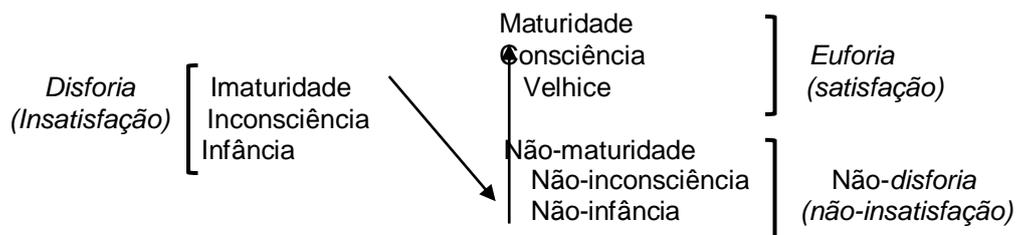
A oposição semântica que sustenta o poema é *passado vs. presente*, e pode-se verificar a valorização de cada termo, sendo o *presente eufórico*, enquanto o *passado é distórico*. Observa-se, assim:



Tem-se, portanto, a seguinte relação:

- a) /presente/ x /passado/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /passado/ x /não-passado/ e /presente/ x /não-presente/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /presente/ e /não-passado/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /passado/ e /não-presente/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;
- e) /presente/ e /passado/ em sua junção configuram a *lembrança* da infância do sujeito;
- f) /não-passado/ e /não-presente/ configuram a *não-lembrança*;

É possível verificar que, no poema, o sentimento “torna-se o princípio regulador e predador de todo o universo do sentido” (BERTRAND, 2003, p.376). Assim, é válido verificar os efeitos patêmicos que os objetos produzem nos sujeitos. Observa-se que o objeto desejado se encontra em *disjunção* com o sujeito, no caso o *passado / infância*, algo que de início era tido como *disfórico* passa a ser *eufórico*, identificado a partir da diferença de olhar caracterizada pela *fase madura* da vida do sujeito e a progressão do estado patêmico de *satisfação*, como se pode observar no seguinte esquema:



Para a análise do nível discursivo, é necessário apresentar algumas observações sobre como se dá, nesse poema, a presença da memória. Verifica-se a utilização da infância como mote memorialístico, com a família e suas raízes se fazendo fortemente presentes. Como observa Candido,

é sem dúvida curioso que o maior poeta social da nossa literatura contemporânea seja, ao mesmo tempo, o grande cantor da família como grupo e tradição. Isto nos leva a pensar que talvez este ciclo represente na sua obra um encontro entre as suas inquietudes, a pessoal e a social, pois a família pode ser explicação do indivíduo por alguma coisa que o supera e contém. Além disso, se observarmos a cronologia de sua obra, verificamos que é precisamente o aguçamento dos temas de inquietude pessoal e o aparecimento dos temas sociais que o levam à sua peculiaríssima poesia

familiar, tão diversa, por exemplo, da convivência lírica de Manuel Bandeira com a memória dos avós, pais e parentes mortos (CANDIDO, 1975, p. 109).

O sujeito desajustado busca amparo recorrendo ao passado, de acordo com a figurativização apresentada nos versos: “Meu pai montava a cavalo, ia para o campo/ Minha mãe ficava sentada cosendo/ Meu irmão pequeno dormia/ Eu sozinho menino entre mangueiras”. Para Sant’Anna,

o poeta sabe que ‘a tentativa, frequente e intensa, de recapturar o próprio passado, a família, a nação ou a espécie humana, após tê-lo longamente discutido, pode parecer agora uma tentativa de recuperar a si mesmo, através da descoberta deste sentido de continuidade no ato de pertencer a algo que parece perdido para sempre (SANT’ANNA, 1980, p. 07).

As lembranças de sua infância remetem à percepção de um *tempo feliz*, apesar de o sujeito se encontrar em um lugar, solitário: “Eu sozinho menino entre mangueiras/ lia a história de Robinson Crusóé”. Segundo Sant’Anna, a história de Robinson Crusóé, um personagem solitário assim como o sujeito lírico, é recorrente em diversas obras do poeta, pois

volta em *Boitempo* à mesma temática relacionada com a imagem das ilhas, também encontrada em sua prosa. Deve haver uma relação entre a postura do *gauche* no *canto*, isolando-se de tudo, e aquele indivíduo procurando isolar-se do continente. Esta oposição seria uma variante do conflito Eu versus Mundo. A ilha passa ser o lugar ideal, e o continente a dura realidade. O poeta entrega-se ao conhecimento de ambos. Um de seus livros de crônicas intitula-se *Passeios na Ilha* (SANT’ANNA, 1980, p. 51).

Encontramos, no poema, termos que exprimem características de um passado, como, por exemplo, as cenas da infância. O eu poético mostra o que resta de mais profundo de um passado inesquecível, havendo, constantemente, uma criança que não se perde com o decorrer do tempo, sendo a infância um princípio literário. Nesse sentido, para Clarck-Peres,

cada criança que brinca se comporta como um poeta, na medida em que cria um mundo próprio, ou melhor, reorganiza seu mundo segundo uma ordem nova. Jogando (ou encenando, brincando) com a linguagem como as crianças, o escritor faria retornar sua infância, e, ao nos confrontarmos com suas perturbações, sentimos, igualmente, um grande prazer (CLARCK-PERES, 1999, p.63 – 64).

O sujeito desajustado encontra refúgio em seu passado, em busca de resgatar princípios e coisas simples de experiências do cotidiano, encontrando libertação por meio das lembranças de sua *terra natal, cultura, família e infância*. Assim, a poesia se torna uma maneira de proteção do *presente, da vida adulta, da realidade*.

O tema do poema está nas lembranças da infância; de início, observa-se um menino que se mantém afastado da família, a figura do *pai* que trabalha no campo, da *mãe* que costura e detêm a atenção em seu irmão, o *irmão* que está dormindo. Tais ações guardam um *distanciamento* do sujeito em relação aos demais integrantes da família, trazendo à tona o sentimento da *solidão*, o qual é preenchido pela leitura do livro de um personagem também solitário, Robinson Crusoe. Mas, ao evocar as lembranças de sua infância, o sujeito hoje amadurecido obtém um olhar diferente com relação ao que viveu, considerando sua infância mais bonita que a do personagem de seu livro, não apenas pelo fato de ser uma história real como também por se tratar de uma vida simples.

As três categorias (pessoa, espaço e tempo) são instauradas por meio de *debreagem enunciativa*, pois simulam o actante da enunciação, o *eu*, o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*. Em termos modais, identifica-se um sujeito que *quer estar em conjunção* com o objeto, no caso o *passado*, mas *sabe-não-poder-ser*.

Dos poemas que compõem a quarta seção do livro, intitulada *Cantar de amigos* foram selecionados “A mão” e “A Federico Garcia Lorca”.

Passemos à análise do primeiro deles.

A mão

Entre o cafezal e o sonho
o garoto pinta uma estrela dourada
na parede da capela,
E nada mais resiste à mão pintora.
A mão cresce e pinta
o que não é para ser pintado mas sofrido.
A mão está sempre compondo
módul-murmurando
o que escapou à fadiga da Criação
e revê ensaios de formas
e corrige o oblíquo pelo aéreo
e semeia margaridinhas de bem-querer no baú dos vencidos.
A mão cresce mais e faz
do mundo como-se-repete o mundo que telequeremos.
A mão sabe a cor da cor
e com ela veste o nu e o invisível.
Tudo tem explicação por que tudo tem (nova) cor.
Tudo existe por que foi pintado à feição de laranja mágica,
não para aplacar a sede dos companheiros,
principalmente para aguçar-la
até o limite do sentimento da Terra domicílio do homem.

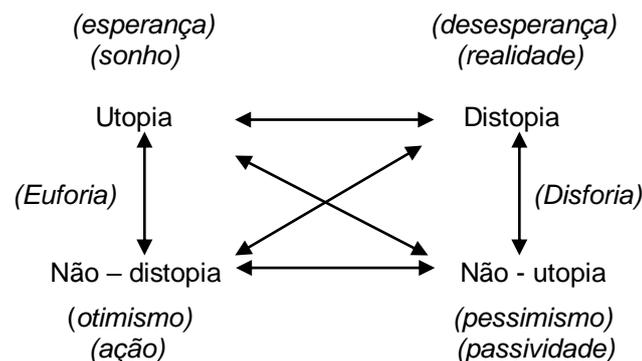
Entre o sonho e o cafezal
entre guerra e paz

entre mártires, ofendidos,
 músicos, jangadas, pandorgas,
 entre os roceiros mecanizados de Israel,
 a memória de Giotto e o aroma primeiro do Brasil
 entre o amor e o ofício
 eis que a mão decide:
 Todos os meninos, ainda os mais desgraçados,
 sejam vertiginosamente felizes
 como feliz é o retrato
 múltiplo verde-róseo em duas gerações
 da criança que balança como flor no cosmo
 e torna humilde, serviçal e doméstica a mão excedente
 em seu poder de encantação.

Agora há uma verdade sem angústia
 mesmo no estar-angustiado.
 O que era dor é flor, conhecimento
 plástico do mundo.
 E por assim haver disposto o essencial,
 deixando o resto aos doutores de Bizâncio,
 bruscamente se cala
 e voa para nunca-mais
 a mão infinita
 a mão-de-olhos-azuis de Candido Portinari.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 120)

A oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto é *utopia versus distopia*. Nela, cada um dos termos recebe certa valorização, conforme o ser do sujeito; assim, a utopia é *eufórica*, e a distopia, *disfórica*, de modo que se pode esquematizar:

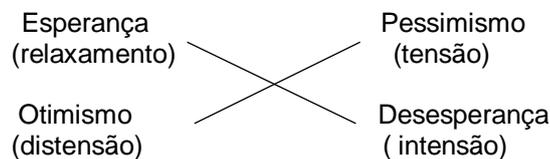


Tem-se assim a seguinte relação:

- /utopia/ x /distopia/ como uma relação de *contrariedade*; a esperança permitida pelo sonho/ fazer artístico em oposição à desesperança sentida na realidade. O otimismo sentido pelo sujeito, e possibilitado por suas ações, converte-se em pessimismo pela passividade dos homens com relação ao mundo;
- /utopia/ x /não-utopia/ e /distopia/ x /não-distopia/ como relações de *contraditoriedade*;

- c) /utopia/ e /não-distopia/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /distopia/ e /não-utopia/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No que se refere à narrativa, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *conjunção* com seu objeto, no caso o *sonho*, possibilitada pelo fazer artístico, trazendo esperança ao sujeito, sendo, portanto, a arte a criadora e inspiradora dos sonhos humanos e símbolo de esperança frente à realidade de um mundo frio. Com relação às variações de *paixão*, elas podem ser projetadas no quadrado semiótico a seguir:



Assim, as *paixões* ganham uma aspectualização, e a *desesperança* do eu poético não pode ser considerada como um sentimento pontual, mas sim durativo, com uma temporalidade que se estende; além disso, identifica-se um estado patêmico intensivo, dados o *ceticismo*, o *conformismo*, a *indignação* e a *insatisfação*, os quais aparentam ter um objeto bem definido.

No nível discursivo, tem-se a figura do *cafezal*, da *estrela dourada*, da *mão* remetendo, primeiramente, à pintura feita por Candido Portinari, apresentando o talento que acompanhava esse pintor desde menino, um artista que dava vida à imaginação, em que “a mão sabe a cor da cor / e com ela veste o nu e o invisível”. O tema da pintura de Portinari é indicado pelas figuras *pintora*, *pinta*, *cor*, *plástico*, *Candido Portinari*.

Por fim, a primeira categoria é instaurada por *debreagem enunciva*, pois simula o actante do enunciado, o *ele*, já o espaço da enunciação é instaurado por *debreagem enunciativa*, *aqui*, assim como o tempo da enunciação, *agora*, construindo-se um efeito de presença bastante marcado pela contemplação da pintura no instante presente do observador.

Passemos ao outro poema selecionado da quarta seção:

A Federico Garcia Lorca

Sobre teu corpo, que há dez anos
se vem transfundindo em cravos
de rubra cor espanhola.

Aqui estou para depositar
vergonha e lágrimas.

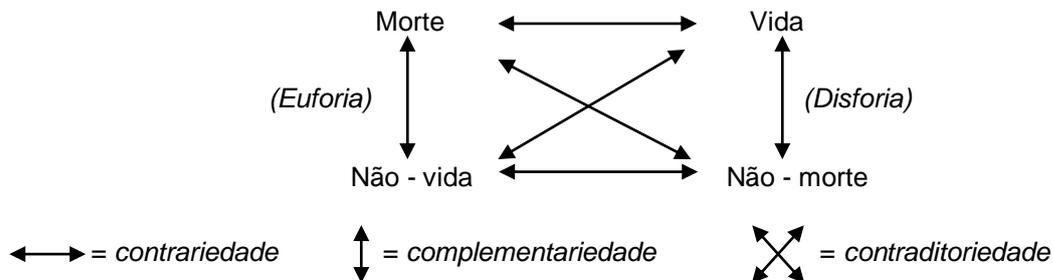
Vergonha de há tanto tempo
viveres – se morte é vida –
sob chão onde esporas tinem
e calcam a mais fina grama
e o pensamento mais fino
de amor, de justiça e paz.

Lágrimas de noturno orvalho,
não de mágoa desiludida,
lágrimas que tão-só destilam
desejo e ânsia e certeza
de que o dia amanhecerá.
(Amanhecerá.)

Esse claro dia espanhol,
composto na treva de hoje
sobre teu túmulo há de abrir-se,
mostrando gloriosamente
– ao canto multiplicado
de guitarra, gitano e galo –
que para sempre viverão
os poetas martirizados.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 122)

Em “A Federico Garcia Lorca”, a categoria semântica geradora do poema é também a da *vida vs morte*, em que a morte recebe valorização *eufórica* e a vida, *disfórica*, conforme se pode observar a seguir:

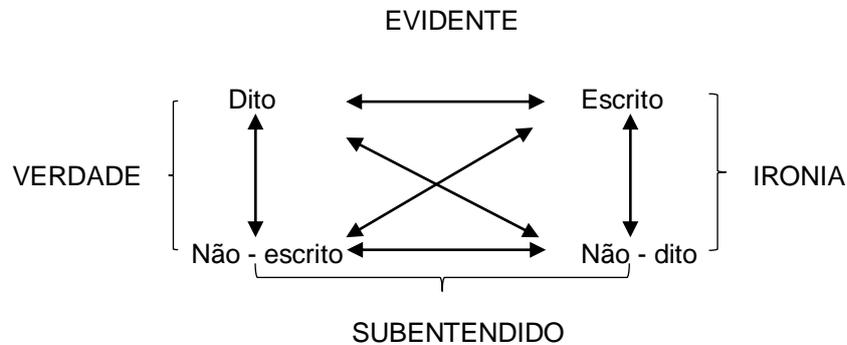


Tem-se assim a seguinte relação:

- /vida/ x /morte/ como uma relação de *contrariedade*;
- /morte/ x /não-morte/ e /vida/ x /não-vida/ como relações de *contraditoriedade*;
- /morte/ e /não-vida/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /vida/ e /não-morte/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

Contudo, ainda que se mencione a valoração dos termos presentes de uma determinada maneira no poema, é válido também apresentar um recurso

fundamental desse texto: a ironia. De acordo com Barros (1997), é “a antífrase ou ironia, recurso que afirma algo que na verdade quer negar, criando um efeito de mentira”. Assim, trata-se de um procedimento que marca o poema, gerando a partir da primeira oposição, uma outra oposição de caráter fundamental, *dito* vs *escrito*.



Assim, sobrepondo-se as duas categorias mencionadas, tem-se no eixo da ironia (escrito / não-dito), a seguinte relação:

vida (*disforia*) → não-vida (*não-disforia*) → morte (*euforia*)

Já no eixo da verdade (dito / não-escrito) há a seguinte relação:

morte (*disforia*) → não-morte (*não-disforia*) → vida (*euforia*)

A partir de determinada análise, infere-se o poema como um protesto com relação ao não encontro do corpo de Federico Garcia Lorca, de modo que, no nível narrativo, observa-se um sujeito em *disjunção* com seu objeto, no caso o encontro do corpo de Lorca, acarretando um estado patêmico de *angústia*.

Com relação ao nível discursivo, o poema tematiza a *morte de Federico Garcia Lorca*, trazendo juntamente o contexto histórico, fazendo menção ao corpo do poeta que nunca foi, de fato, encontrado: “sobre teu corpo, que há dez anos / se vem transfundindo em cravos / de rubra cor espanhola / aqui estou para depositar / vergonha e lágrimas / vergonha de há tanto tempo / viveres”. Essa polêmica em torno da morte de Lorca vem a ser um dos temas presentes nas figuras: *esporas tinem, justiça, ânsia, amanhecerá, treva, túmulo, martirizados*.

Pela observação do procedimento de *debreagem*, classifica-se a *debreagem* actancial como *enunciativa*, pois possui como actante da enunciação a segunda pessoa, *tu/você*, sendo que o tempo e o espaço também se instauram por *debreagem enunciativa*, marcados por um *agora* e um *aqui*, contribuindo para um efeito de aproximação do tema abordado, assim como de presentificação das questões apresentadas no poema.

Dos poemas que compõem a quinta seção do livro, intitulada *Na praça de convites* foram selecionados “Coração numerosos” e “Sentimento do mundo”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Coração numeroso

Foi no Rio.
 Eu passava na Avenida quase meia-noite.
 Bicos de seio batiam nos bicos de luz estrelas inumeráveis.
 Havia a promessa do mar
 e bondes tilintavam,
 abafando o calor
 que soprava no vento
 e o vento vinha de Minas.

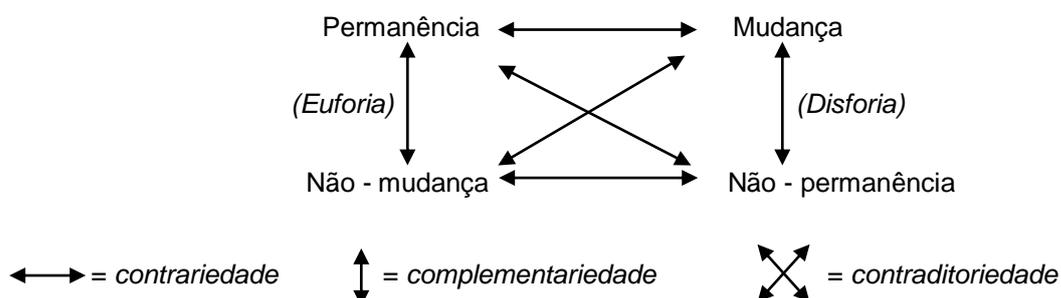
Meus paralíticos sonhos desgosto de viver
 (a vida para mim é vontade de morrer)
 faziam de mim homem-realejo imperturbavelmente
 na Galeria Cruzeiro quente quente
 e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro,
 nenhuma vontade de beber, eu disse: Acabemos com isso.

Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas
 autos abertos correndo caminho do mar
 voluptuosidade errante do calor
 mil presentes da vida aos homens indiferentes,
 que meu coração bateu forte, meus olhos inúteis choraram.

O mar batia em meu peito, já não batia no cais.
 A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu
 a cidade sou eu
 sou eu a cidade
 meu amor.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 133)

Se, na leitura desse poema, considerarmos o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, encontraremos categorias que se encontram na base da construção textual, ou seja, a categoria semântica e fórica. Em “Coração numerosos”, a relação semântica constrói-se a partir da contraposição entre *mudança vs. permanência*, e a valorização que cada termo recebe dá-se como *eufórica* para a *permanência* e *disfórica* para a *mudança*, conforme pode verificar-se no quadrado semiótico a seguir:



Tem-se assim a seguinte proposição:

- a) /permanência/ x /mudança/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /mudança/ x /não-mudança/ e /permanência/ x /não-permanência/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /permanência/ e /não-mudança/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /mudança/ e /não-permanência/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

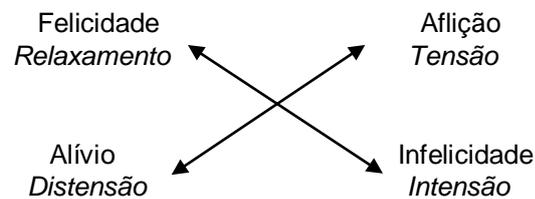
As relações juntivas se apresentam na perspectiva de um sujeito que quer estar em *conjunção* com a *permanência*, estado que se dá a partir da associação criada pelo sujeito ao expor aspectos negativos relacionados ao lugar no qual se encontra. Tal situação é discursivizada, por exemplo, nos seguintes versos do poema: “Havia a promessa do mar/ e bondes tilintavam/ abafando o calor/ que soprava no vento/ e o vento vinha de Minas”.

Pode-se também analisar as modalidades. Nesse caso, deve-se considerar que há um sujeito do *ser* que deverá relacionar-se com o sujeito do *fazer* para entrar ou não em *conjunção* com o objeto desejado. Para a análise das *paixões*, é necessário “reconhecer que há um componente patêmico a perpassar todas as relações e atividades humanas, que ele é o que move a ação humana” (GREIMAS e FONTANILLE, 1991). Nesse sentido, “as *paixões* são efeitos de sentido das compatibilidades e incompatibilidades das qualificações modais que modificam o sujeito de estado. Essas qualificações organizam-se sob a forma de arranjos sintagmáticos” (FIORIN, 2007, p. 11).

Adotando-se tal perspectiva, verifica-se que o sujeito do poema se encontra em *disjunção* com seu objeto, não havendo, assim, um efeito de *satisfação*, pelo fato de ser modalizado por um *querer ser* e um *saber não poder ser*, assumindo o estado patêmico da *infelicidade*, havendo uma variação tensiva, um percurso de aumento de tensão.

Pelo verso “havia a promessa de mar”, identifica-se o sujeito em um estado anterior de *relaxamento* (felicidade); a ilusão da mudança o leva ao estado intenso (infelicidade) e, daí, até a *tensão* (aflição), observada pelo *desconforto* do sujeito no local, enfatizado pelos termos “quente, desgosto, abafando, paráliticos sonhos”. Todavia, ao final do poema, há uma distensão (alívio) por encontrar satisfação no

local. Tais considerações podem ser observadas no esquema seguinte, com o percurso *relaxamento* > *intensão* > *tensão* > *distensão*:



Tais apontamentos levam a perceber as *paixões* resultantes das relações entre o sujeito do *ser* e o sujeito do *fazer* com seus devidos objetos. Assim, observa-se que, no poema, há um conflito entre o *sujeito* e o *mundo*; além disso, ocorre uma desconstrução do “eu”. Para apresentar tais observações, é relevante expor a questão da identidade, que deve ser considerada um processo contínuo de redefinir-se e de inventar e reinventar a sua própria história” (BAUMAN, 2005, p.13), ou seja, identidade não é algo fixo e demanda mudanças no meio em que o sujeito se encontra.

O eu poético não consegue se integrar a um novo lugar, havendo uma crise de identidade apresentada pela mudança, que, em sua concepção, é irrealizável. Conforme assevera Hall,

as identidades são construídas por meio da diferença e não fora dela. Isso implica o reconhecimento radicalmente perturbador de que é apenas por meio da relação com o Outro, da relação com aquilo que não é, com precisamente aquilo que falta, com aquilo que tem sido chamado de seu exterior constitutivo [...] (HALL, 2006, p.110).

Assim, fica evidente o quão tênue é a fronteira entre a constituição do *eu* e a sua adaptação em *sociedade*; o deslocamento do sujeito é apresentado na diferença com que o *eu* se refere a cada local: ao novo lugar, com aspectos negativos; à sua cidade natal, com aspectos positivos. Tais questões são expostas nos seguintes versos: “os bondes tilintavam / abafando o calor / que soprava no vento/ e o vento vinha de Minas”, “Galeria Cruzeiro quente quente / e como não conhecia ninguém a não ser o doce vento mineiro”.

A partir dessas constatações, os estados de alma do sujeito podem ser apresentados: primeiramente, o sujeito quer estar em *conjunção* com sua terra natal; todavia, não se realiza a *conjunção* desejada. A mudança de lugar faz do sujeito, que vivia confiante, um sujeito *decepcionado*, conforme se percebe em “Havia a promessa do mar”. Surge o sentimento de falta e o sujeito é dotado de um *querer*, no caso, voltar à sua terra natal, mas não de um *poder*; ao final do poema, contudo,

é manifestado o estado patêmico da *satisfação*, ocorrendo, assim, uma constituição do “eu”, de acordo com Carvalho (2003, p. 138), num momento em que “a absorção do alheio participa da construção do próprio”. E a adaptação entre o indivíduo e a sociedade é evidenciada nos seguintes versos: “Mas tremia na cidade uma fascinação casas compridas”, “O mar batia em meu peito, já não batia no cais/ A rua acabou, quede as árvores? a cidade sou eu/ a cidade sou eu/ sou eu a cidade/ meu amor.”.

Já no título do poema, havia uma referência à questão de identidade, com o termo *coração* remetendo a um centro de sensibilidade, a parte mais importante de alguém (ou de algo); por conseguinte, a junção desse termo com a expressão “numeroso” retrata a possibilidade de esse *coração*, de fato, compreender grande número de elementos. E, no decorrer da leitura, percebe-se que o *coração*, ao qual se refere o eu poético, está pronto para conciliar e apreciar o que não lhe é próprio, no caso outra cidade. Nesse momento, pode-se voltar às observações de Hall,

a identidade é realmente algo formado, ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento. Existe sempre algo de ‘imaginário’ ou fantasiado sobre sua unidade. Ela permanece sempre incompleta, está sempre ‘em processo’, sempre ‘sendo formada’ (HALL, 2006, p. 38).

No que se refere ao mecanismo de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado, verifica-se que os poemas são iniciados, da perspectiva actorial, por uma *debreagem enunciativa*, a qual causa um efeito de subjetividade pelo fato de simular o actante da enunciação, o *eu*; já para o espaço e o tempo da enunciação, a projeção privilegia valores enuncivos, focalizando-se um *lá* e um *então*, com vistas a permitir ao sujeito certa avaliação dos eventos rememorados. Ao se considerar o conceito de *isotopia*, encontra-se a *isotopia da decepção*, a qual é delineada pela repetição de vocábulos cujos traços, de algum modo, acompanham a ideia de desapontamento, nesse caso, *promessa, havia, abafando, desgosto, quente, cais*.

Na sequência, passamos ao outro poema selecionado da quinta seção.

Sentimento do mundo

Tenho apenas duas mãos
e o sentimento do mundo,
mas estou cheio de escravos,
minhas lembranças escorrem
e o corpo transige
na confluência do amor.

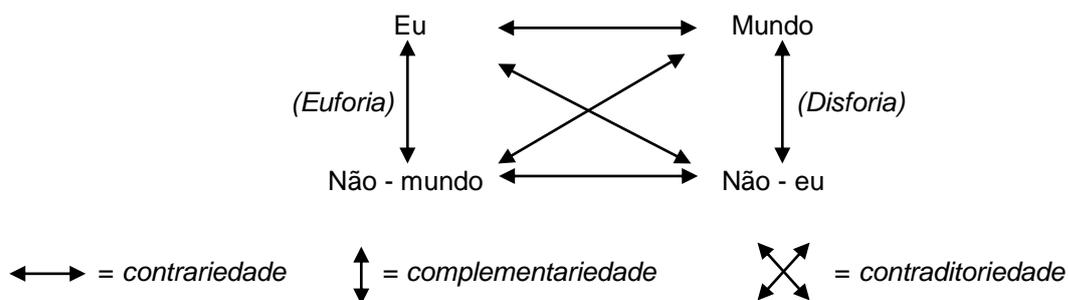
Quando me levantar, o céu
estará morto e saqueado,
eu mesmo estarei morto,
morto meu desejo, morto
o pântano sem acordes.

Os camaradas não disseram
que havia uma guerra
e era necessário
trazer fogo e alimento.
Sinto-me disperso, anterior a fronteiras,
humildemente vos peço
que me perdoeis.

Quando os corpos passarem,
eu ficarei sozinho
desafiando a recordação
do sineiro, da viúva e do microscopista
que habitavam a barraca
e não foram encontrados
ao amanhecer
esse amanhecer
mais que a noite.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 134)

De acordo com o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, a categoria semântica e fórica, são: *eu vs. mundo*, e a valorização que cada termo recebe dá-se como *eufórica* para o *eu* e *disfórica* para a *mundo*, conforme se pode visualizar no quadrado semiótico.



Tem-se assim a seguinte proposição:

- /eu/ x /mundo/* como uma relação de *contrariedade*;
- /mundo/ x /não-mundo/* e */eu/ x /não-eu/* como relações de *contraditoriedade*;
- /eu/* e */não-mundo/* apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /mundo/* e */não-eu/* apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

Na etapa das estruturas narrativas, a narrativa se organiza pelas relações que determinam o estado do sujeito com relação ao objeto são chamadas de *conjunção*

(\cap) e *disjunção* (U). Pela análise das modalidades, ou seja, as “entidades que nos ajudam a definir a forma de relação do sujeito com seus objetos e com outros sujeitos” (TATIT, 2002, 190), como também pela análise dos “estados de alma”, verifica-se no poema que o sujeito se encontra em *disjunção* com seu objeto, não havendo, assim, um efeito de *otimismo*, pelo fato de ser modalizado por um *querer ser* e um *saber não poder ser*, assumindo o estado patêmico do *pessimismo*.

No nível discursivo, observa-se o tema da instabilidade social, por meio do olhar de um sujeito que observa o mundo por um viés duro e realista. Os versos “Tenho apenas duas mãos/ e o sentimento do mundo” indicam o quão limitado é o ser diante dos acontecimentos que lhe rodeiam; já as figuras do *céu* e do *poeta*, apresentadas como mortas demonstra o *pessimismo* do sujeito com relação ao futuro, sendo o sentimento do mundo o conflito entre o *eu* e o *mundo*, um conflito existencial.

O despertar seria a conscientização do ser diante do futuro, porém é um despertar que ocorre tarde, trazendo ao sujeito um sentimento de *remorso*, a ponto de pedir perdão, deixando seu caminhar sem rumo. O sentimento de mundo vem apresentar também um sentimento generalizado, sentido pelos homens, em meio a um ambiente de medo, o que generaliza também a limitação dos seres, vista nas figuras do *sineiro*, da *viúva* e do *microscopista*, todas exposições das tentativas humanas, essas falíveis.

Encontra-se, no poema, a *isotopia* da *guerra*, que se delinea pela repetição de vocábulos cujos traços acompanham a ideia de destruição, como: *morto*, *saqueado*, *guerra*, *fogo* e *corpos*. No que se refere ao mecanismo de instauração de pessoas, tempos e espaços no enunciado, pode-se classificar a *debreagem* como *enunciativa*, pois a figura do narrador instaura um *eu*, *aqui*, *agora* no discurso, causando um efeito de subjetividade, pois aproxima o discurso do enunciatário.

Dos poemas que compõem a sexta seção do livro, intitulada *Amar-amaro* foram selecionados “Caso do vestido” e “Amar-amaro”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Caso do vestido

Nossa mãe, o que é aquele
vestido, naquele prego?

Minhas filhas, é o vestido
de uma dona que passou.

Passou quando, nossa mãe?
Era nossa conhecida?

Minhas filhas, boca presa.
Vosso pai evém chegando.

Nossa mãe, disse depressa
que vestido é esse vestido.

Minhas filhas, mas o corpo
ficou frio e não o veste.

O vestido, nesse prego,
está morto, sossegado.

Nossa mãe, esse vestido
tanta renda, esse segredo!

Minhas filhas, escutai
palavras de minha boca.

Era uma dona de longe,
vosso pai enamorou-se.

E ficou tão transtornado,
se perdeu tanto de nós,

se afastou de toda vida,
se fechou, se devorou,

chorou no prato de carne,
bebeu, brigou, me bateu,

me deixou com vosso berço,
foi para a dona de longe,

mas a dona não ligou.
Em vão o pai implorou.

Dava apólice, fazenda,
dava carro, dava ouro,

beberia seu sobejo,
lamberia seu sapato.

Mas a dona nem ligou.
Então vosso pai, irado,

me pediu que lhe pedisse,
a essa dona tão perversa,

que tivesse paciência
e fosse dormir com ele...

Nossa mãe, por que chorais?
Nosso lenço vos cedemos.

Minhas filhas, vosso pai
chega ao pátio. Disfarçamos.

Nossa mãe, não escutamos
pisar de pé no degrau.

Minhas filhas, procurei
aquela mulher do demo.

E lhe roguei que aplacasse
de meu marido a vontade.

Eu não amo teu marido,
me falou ela se rindo.

Mas posso ficar com ele
se a senhora fizer gosto,

só pra lhe satisfazer,
não por mim, não quero homem.

Olhei para vosso pai,
os olhos dele pediam.

Olhei para a dona ruim,
os olhos dela gozavam.

O seu vestido de renda,
de colo mui devassado,

mais mostrava que escondia
as partes da pecadora.

Eu fiz meu pelo-sinal,
me curvei... disse que sim.

Sai pensando na morte,
mas a morte não chegava.

Andei pelas cinco ruas,
passei ponte, passei rio,

visitei vossos parentes,
não comia, não falava,

tive uma febre terçã,
mas a morte não chegava.

Fiquei fora de perigo,
fiquei de cabeça branca,

perdi meus dentes, meus olhos,
costurei, lavei, fiz doce,

minhas mãos se escalavraram,
meus anéis se dispersaram,

minha corrente de ouro
pagou conta de farmácia.

Vosso pais sumiu no mundo.
O mundo é grande e pequeno.

Um dia a dona soberba
me aparece já sem nada,

pobre, desfeita, mofina,
com sua trouxa na mão.

Dona, me disse baixinho,
não te dou vosso marido,

que não sei onde ele anda.
Mas te dou este vestido,

última peça de luxo
que guardei como lembrança

daquele dia de cobra,
da maior humilhação.

Eu não tinha amor por ele,
ao depois amor pegou.

Mas então ele enjoado
confessou que só gostava

de mim como eu era dantes.
Me joguei a suas plantas,

fiz toda sorte de dengo,
no chão rocei minha cara,

me puxei pelos cabelos,
me lancei na correnteza,

me cortei de canivete,
me atirei no sumidouro,

bebi fel e gasolina,
rezei duzentas novenas,

dona, de nada valeu:
vosso marido sumiu.

Aqui trago minha roupa
que recorda meu malfeito

de ofender dona casada
pisando no seu orgulho.

Recebei esse vestido
e me dai vosso perdão.

Olhei para a cara dela,
quede os olhos cintilantes?

quede graça de sorriso,
quede colo de camélia?

quede aquela cinturinha
delgada como jeitosa?

quede pezinhos calçados
com sandálias de cetim?

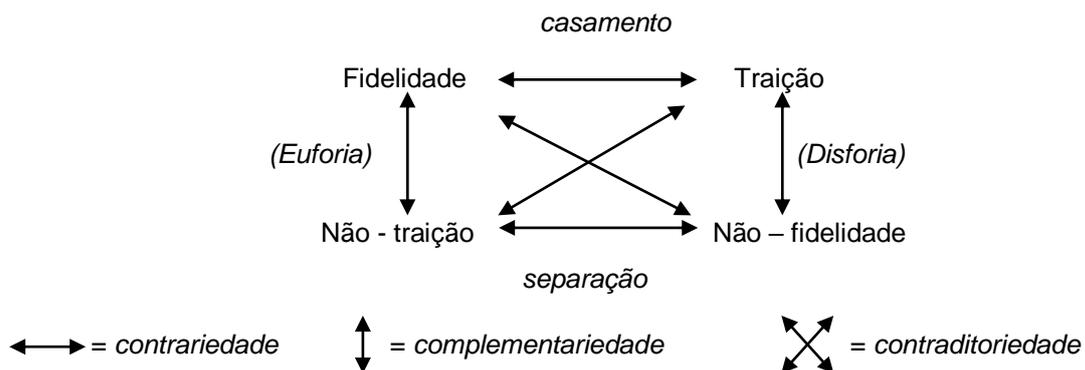
Olhei muito para ela,
boca não disse palavra.

Peguei o vestido, pus
nesse prego da parede.

Ela se foi de mansinho
 e já na ponta da estrada
 vosso pai aparecia.
 Olhou pra mim em silêncio,
 mal reparou no vestido
 e disse apenas: - Mulher,
 põe mais um prato na mesa.
 Eu fiz, ele se assentou,
 comeu, limpou o suor,
 era sempre o mesmo homem,
 comia meio de lado
 e nem estava mais velho.
 O barulho da comida
 na boca, me acalentava,
 me dava uma grande paz,
 um sentimento esquisito
 de que tudo foi um sonho,
 vestido não há... nem nada.
 Minhas filhas, eis que ouço
 vosso pai subindo a escada.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 181)

A oposição semântica que sustenta o poema é *fidelidade vs. Traição*; pode-se considerar a valorização de tais termos, sendo a *fidelidade eufórica*, e a *traição disfórica*. Assim, pode-se visualizar o seguinte esquema:



Assim, tem-se a proposição:

- /fidelidade/ x /traição/ como uma relação de *contrariedade*;
- /traição/ x /não-traição/ e /fidelidade/ x /não-fidelidade/ como relações de *contraditoriedade*;
- /fidelidade/ e /não-traição/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;

d) /traição/ e /não-fidelidade/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No nível narrativo é possível verificar que, no poema, o sentimento “torna-se o princípio regulador e predador de todo o universo do sentido” (BERTRAND, 2003, p. 376). Assim, é válido verificar os efeitos patêmicos que os objetos produzem nos sujeitos. Observa-se, que o objeto de desejo está em *disjunção* com o sujeito; identifica-se *amor* pelo objeto; todavia, as *traições* dão um tom inesperado ao poema, cujo de início apresenta apenas uma traição por parte do marido, a partir da traição da amante, vem a criar uma expectativa e desconstruindo-a na sequência. Em termos modais, identifica-se um sujeito que *quer estar em conjunção* com o objeto, no caso a fidelidade, mas *sabe-não-poder*.

No nível discursivo, identifica-se o tema da *traição*, tem-se um fato que ocorreu, que volta à tona como uma espécie de testemunho: a mãe relata para as filhas o “caso do vestido”, termo que remete tanto a algo no qual tem-se o marido como réu, como também a uma relação amorosa clandestina. A figura do *vestido* vem a ser o elemento que desencadeia o desejo do marido pela outra; tratando-o como um “bicho”, tal sentimento acomete o sujeito, que “se afastou de toda vida / se fechou, se devorou / chorou no prato de carne / bebeu, brigou, me bateu / me deixou com vosso berço / foi para a dona de longe / mas a dona não ligou / em vão o pai implorou / dava apólice, fazenda / dava carro, dava ouro / beberia seu sobejo / lamperia seu sapato / mas a dona nem ligou”.

O poema trata o sentimento como um instinto traiçoeiro, imprevisível, que toma conta, domina o sujeito, fazendo-o agir das formas mais incoerentes possíveis, trazendo, por fim, uma *visão pessimista* e, ao mesmo tempo, de sofrimento sobre o amor; assim, quem ama sofre não importando de qual lado esteja, pelo fato de todos os envolvidos no caso sofrerem de alguma maneira: primeiramente, o marido, que não tem seu amor correspondido; em seguida, a mãe, que sofre com a traição e o abandono do marido; posteriormente, a outra, que não amava e passa a amar, mas passa a não ser correspondida.

Com relação ao mecanismo de instauração de pessoas, tempos e espaços, verifica-se que as três categorias são instauradas por meio de *debreament enunciativa*, pois simulam o actante da enunciação, o *eu*, o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*.

Passemos ao outro poema selecionado da sexta seção.

Amar-amaro

porque amou por que amou
 se sabia
 p r o i b i d o p a s s e a r s e n t i m e n t o s
 ternos ou desesperados
 nesse museu do pardo indiferente
 me diga: mas por que
 amar sofrer talvez como se morre
 de varíola voluntária vágula evidente?

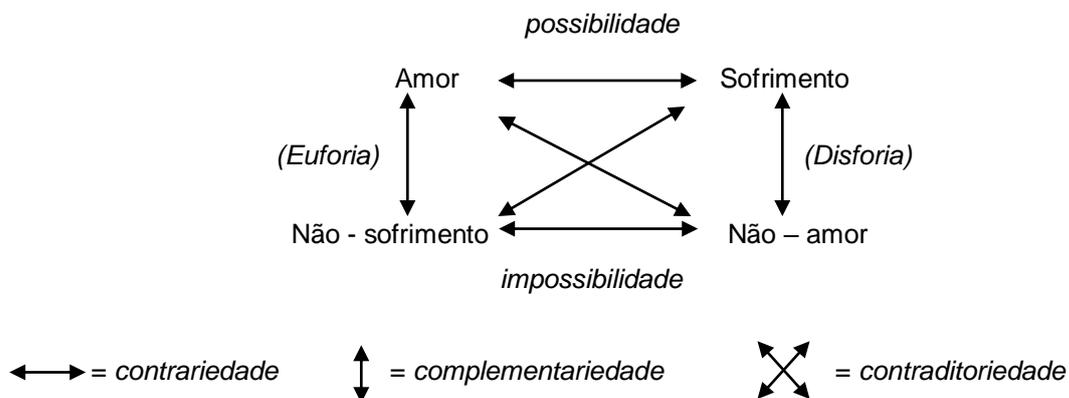
ah PORQUE AMOU
 e se queimou
 todo por dentro por fora nos cantos ecos
 lúgubres de você mesm(o,a)
 irm(ã,o) retrato espetáculo por que amou?

se era para
 ou era por
 como se entretanto todavia
 toda via mas toda vida
 é indignação do achado e aguda espotejação
 da carne do conhecimento, ora veja

permita cavalheir(o,a)
 amig(o,a) me releve
 este malestar
 cantarino escarninho piedoso
 este querer consolar sem muita convicção
 o que é inconsolável de ofício
 a morte é inconsolável consolatrix consoadíssima
 a vida também
 tudo também
 mas o amor car(o,a) colega este não consola nunca de nuncarás.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 211)

A oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto: *amor versus sofrimento*. Nela, cada um dos termos recebe certa valorização, conforme o ser do sujeito; no poema, a *amor* é *eufórico*, e o *sofrimento*, é *disfórico*.



Tem-se assim a seguinte proposição:

- a) /amor/ x /sofrimento/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /sofrimento/ x /não-sofrimento/ e /amor/ x /não-amor/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /amor/ e /não-sofrimento/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /sofrimento/ e /não-amor/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No nível narrativo, como pode ser observado, o poema se apoia em dispositivos conceituais que estão na base da constituição de textos em geral; é o caso da relação sujeito/objeto, a qual produz uma transformação necessária para a evolução discursiva.

O sujeito encontra-se em *conjunção* com seu objeto, no caso o amor, o que corrobora para uma crise entre sujeito e objeto, identifica-se um ser em busca de conforto sentimental; o eu poético compreende o amor como um sentimento que persiste e do qual é impossível se desvincular, algo que o move e o faz insistir em sentir o que sente.

Conforme atesta Barros (1995, p.91), os estudos das *paixões* podem ser separados em dois momentos distintos. No primeiro, as *paixões* são consideradas “efeitos de sentido passionais produzidos no discurso como emanados da organização narrativa das estruturas modais, isto é, de certo arranjo de modalidades do ser”. Nessa perspectiva, encontra-se, no poema, estado patêmico intenso, o qual parece ter um objeto bem definido, no caso, o *remorso*.

Identifica-se um sujeito dotado de *remorso*, assim, faz-se necessária uma consulta ao dicionário a fim de verificar o que se define como *remorso*. A definição apresentada pelo dicionário *Houaiss* (2009, p.1.643) é a seguinte: “inquietação, abatimento da consciência que percebe ter cometido uma falta, um erro; arrependimento, remordimento”.

Percebe-se, por meio das definições do termo, que o *remorso* advém de um passado, ou seja, para possuir *remorso*, o sujeito precisa ter lembranças de um determinado tempo, incidindo assim sobre algo que já aconteceu. Conforme atestam Greimas e Fontanille (1991, p.50): “A paixão do *remorso* resulta de um fazer do próprio sujeito”.

No nível discursivo, identifica-se o tema a *desilusão amorosa*, tem-se o amor como um sentimento *amargo*, conforme o próprio título do poema. As formas

diferentes utilizadas apresentam a revolta do sujeito em ter amado, um sentimento que apenas traz sofrimento, conforme se enfatiza no último verso, “mas o amor car (o,a) colega este não consola nunca de nunca-rás”.

O sujeito encontra-se estagnado, recordando de seus relacionamentos passados. Identifica-se, no poema, a *isotopia* do *descontentamento*, com a utilização dos termos *proibido*, *sentimento*, *desesperado*, *indiferente*, *indignação*, *malestar* e *inconsolável*, *isotopia* que percorre o poema do início ao fim; e o termo *museu* liga-se à recordação dos amores que se perderam em um passado irre recuperável.

A categoria de pessoa é instaurada por *debreagem enunciativa*, pois simula o actante da enunciação, o *eu / tu*, o espaço da enunciação, *aqui*, já o tempo da enunciação, é instaurado por *debreagem enunciva*, pois é instaurado por um tempo pretérito *amou*.

Dos poemas que compõem a sétima seção do livro, intitulada *Poesia contemplada* foram selecionados “Procura da poesia” e “Conclusão”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Procura da poesia

Não faças versos sobre acontecimentos.
 Não há criação nem morte perante a poesia.
 Diante dela, a vida é um sol estático,
 não aquece nem ilumina.
 As afinidades, os aniversários, os incidentes pessoais não contam.
 Não faças poesia com o corpo,
 esse excelente, completo e confortável corpo, tão infenso à efusão lírica.

Tua gota de bile, tua careta de gozo ou de dor no escuro
 são indiferentes.
 Nem me reveles teus sentimentos,
 que se prevalecem do equívoco e tentam a longa viagem.
 O que pensas e sentes, isso ainda não é poesia.

Não cantes tua cidade, deixa-a em paz.
 O canto não é o movimento das máquinas nem o segredo das casas.
 Não é música ouvida de passagem, rumor do mar nas ruas junto à linha de espuma.

O canto não é a natureza
 nem os homens em sociedade.
 Para ele, chuva e noite, fadiga e esperança nada significam.
 A poesia (não tires poesia das coisas)
 elide sujeito e objeto.

Não dramatizes, não invoques,
 não indagues. Não percas tempo em mentir.
 Não te aborreças.
 Teu iate de marfim, teu sapato de diamante,
 vossas mazurcas e abusões, vossos esqueletos de família
 desaparecem na curva do tempo, é algo imprestável.

Não recomponhas
 tua sepultada e merencória infância.
 Não osciles entre o espelho e a
 memória em dissipação.
 Que se dissipou, não era poesia.
 Que se partiu, cristal não era.

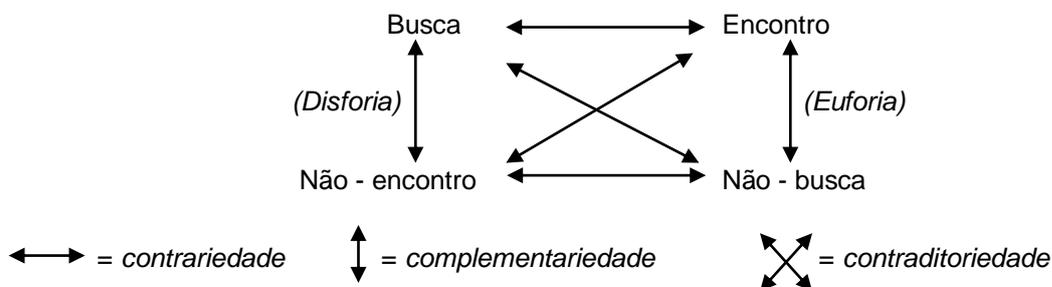
Penetra surdamente no reino das palavras.
 Lá estão os poemas que esperam ser escritos.
 Estão paralisados, mas não há desespero,
 há calma e frescura na superfície intata.
 Ei-los sós e mudos, em estado de dicionário.
 Convive com teus poemas, antes de escrevê-los.
 Tem paciência se obscuros. Calma, se te provocam.
 Espera que cada um se realize e consume
 com seu poder de palavra
 e seu poder de silêncio.
 Não forces o poema a desprender-se do limbo.
 Não colhas no chão o poema que se perdeu.
 Não adules o poema. Aceita-o
 como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada
 no espaço.

Chega mais perto e contempla as palavras.
 Cada uma
 tem mil faces secretas sob a face neutra
 e te pergunta, sem interesse pela resposta,
 pobre ou terrível, que lhe deres:
 Trouxeste a chave?

Repara:
 ermas de melodia e conceito
 elas se refugiaram na noite, as palavras.
 Ainda úmidas e impregnadas de sono,
 rolam num rio difícil e se transformam em desprezo.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 83)

A categoria semântica que sustenta o conteúdo do texto é *busca vs encontro*, termos relacionado ao fazer poético do sujeito. O encontro é *eufórico*, enquanto a busca pela perfeição poética é *disfórica*.



Tem-se assim a seguinte proposição:

- a) /busca/ x /encontro/ como uma relação de *contrariedade*;

- b) /encontro/ x /não-encontro/ e /busca/ x /não-busca/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /encontro/ e /não-busca/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /busca/ e /não-encontro/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

A sintaxe do nível narrativo do poema é organizada pelo ponto de vista do eu poético, que se apresenta *inconformado*, por não alcançar a perfeição poética, todavia, consciente da impossibilidade de tal ato. Em termos modais, identifica-se um sujeito que *quer-estar* em *conjunção* com o objeto, no caso a perfeição poética, mas *sabe-não-poder*.

No nível discursivo, tem-se como tema a *poesia* como algo quase inalcançável: “diante dela, a vida é um Sol estático”, uma busca incessante, em que se adverte “não faças poesia com o corpo / não cantes tua cidade / o canto não é a natureza / não dramatizes, não invoques”. Para alcançá-la, é preciso tempo e requer paciência. Desse modo, o poema se apresenta como uma reflexão sobre a essência da poesia, uma busca de definição desse fazer artístico. Tendo em vista que, nos primórdios, a poesia possuía um caráter transcendental, que foi aos poucos se perdendo um pouco dessa característica em decorrência do apego à estrutura, e posteriormente foi “dado” espaço para a quebra dessa característica evolutiva e fugidia, torna-se incontestável o fato de que, em meio a tantas possibilidades, definir ou encontrar uma definição para o que é poesia é uma ação um tanto pretenciosa no sentido positivo do termo.

Porém, falar de poesia é falar de linguagem, pois aquela vale-se desta para a produção de seu objeto, o poema; todavia, não se trata apenas de uma produção, mas de uma manifestação artística da língua. Logo, descrever ou narrar fatos e emoções não refletem a essência de uma poesia verdadeira; a poesia vem a ser, em primeira instância, a fusão perfeita entre a palavra e a manifestação do sentimento mais encoberto da alma do poeta, sendo assim, a expressão artística da palavra.

Segundo Manuel Bandeira (1975, p. 39), “a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos, muito embora, bem entendido, seja pela força do sentimento ou pela tensão do espírito que acodem ao poeta as combinações de palavras onde há carga de poesia.” Assim, detentora de uma

matéria-prima invisível, a poesia constitui-se como um meio de comunicação e interação excelsa entre poeta e leitor.

Bandeira denota que “a poesia não existe em si: será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências, e o mundo interior daquele que o lê.” (1975, p.31). Assim, o poeta torna-se o responsável em dar forma a sua matéria-prima, a palavra, e o conteúdo fica, de certo modo, em segundo plano: a importância está no lapidar, na sua escolha e trabalho com as palavras, pois nelas se encontra a poesia.

Assim, o poema analisado apresenta um poeta em busca da poesia e que vai refletindo sobre a sua essência e considerando-lhe uma provável definição, características observadas pelos seguintes versos: “não faça versos sobre acontecimentos / não faça poesia com o corpo / não cantes a tua cidade / a poesia (não tire poesia das coisas) / penetra surdamente no reino das palavras / lá estão os poemas que esperam ser escritos / chega mais perto e contempla as palavras / cada uma tem mil faces secretas e te pergunta / trouxeste a chave?”. Desse modo, o poema demonstra e encaminha o poeta à compreensão e ao encontro da poesia almejada.

No que se refere à *debreagem*, no poema, as três categorias são instauradas por *debreagem enunciativa*, pois simulam o actante da enunciação, o *eu*, o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*.

Passemos ao segundo poema selecionado da sétima seção.

Conclusão

Os impactos de amor não são poesia
(tentaram ser: aspiração noturna).
A memória infantil e o outono pobre
vazam no verso de nossa urna diurna.

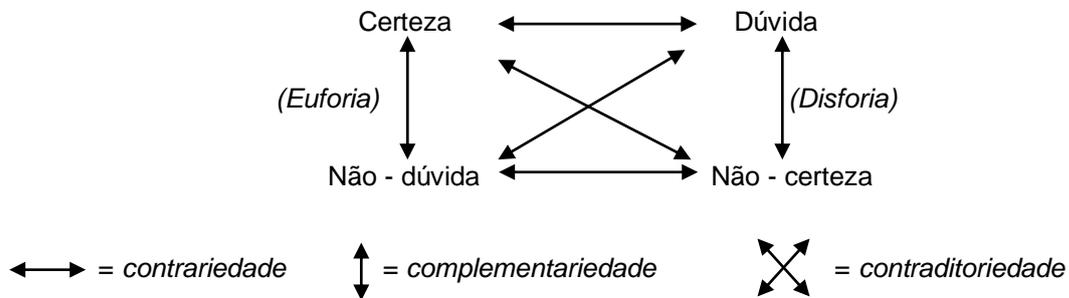
Que é poesia, o belo? Não é poesia,
e o que não é poesia não tem fala.
Nem o mistério em si nem velhos nomes
poesia são: coxa, fúria, cabala.

Então, desanimamos. Adeus, tudo!
A mala pronta, o corpo desprendido,
resta a alegria de estar só, e mudo.

De que se formam nossos poemas? Onde?
Que sonho envenenado lhes responde,
se o poeta é um ressentido, e o mais são nuvens?

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 218)

A oposição semântica a partir da qual se constrói o sentido do texto pode ser vista como *certeza vs dúvida*, recebendo cada um dos termos certa valorização: a certeza é *eufórica*, e a dúvida, *disfórica*, conforme se pode observar no quadrado semiótico:



Tem-se assim a proposição:

- /certeza/ x /dúvida/* como uma relação de *contrariedade*;
- /dúvida/ x /não-dúvida/* e */certeza/ x /não-certeza/* como relações de *contraditoriedade*;
- /certeza/* e */não-dúvida/* apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /dúvida/* e */não-certeza/* apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No que se refere à narrativa, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *não-conjunção* com seu objeto; no caso, as respostas sobre o que é a poesia. Em termos modais, identifica-se um sujeito que *quer-estar* em *conjunção* com o objeto, no caso a resposta, mas *sabe-não-poder*, pois, tem consciência da magnitude da poesia, sendo essa considerada inalcançável.

Com relação aos estudos das *paixões*, identifica-se um sujeito dotado de *ressentimento*, assim, faz-se necessária uma consulta ao dicionário a fim de verificar o que se define como *ressentimento*. A definição apresentada pelo dicionário Houaiss (2008, p.1.656) é a seguinte: “ato ou efeito de ressentir-se; rancor”.

No nível discursivo, ainda que o título do poema seja “conclusão”, observa-se um tom pessimista, que traz, por meio de indagações, o *ressentimento* do sujeito com relação ao fazer poético, alguém que compreende o homem como uma criação e acaba por considerar-se incapaz de fazer poesia, pois o lado humano interfere em sua escrita, sendo, assim, a poesia algo inefável.

Assim, o poema apresenta o *ressentimento* como marca de um sujeito, que cheio de indagações reflete sobre o que é poesia, todavia, ao não encontrar uma

resposta concreta, acaba por restar-lhe somente dúvidas; desse modo, suas reflexões acabam por sustentar e apresentar uma autoconsciência sobre o caráter impetuoso da poesia. O sujeito em ato de *desespero* é levado a tentar justificar e representar em palavras uma mera definição de poesia, porém, a resposta permanece no campo do inefável, algo que faz jus ao ressentimento não somente do sujeito, mas do poeta, o qual vive contraditoriamente sob a função de produzir e ao mesmo tempo sentir e ressentir a dificuldade em definir aquilo que produz.

No que se refere à *debreagem*, as três categorias são instauradas por *debreagem enunciativa*, pois simulam o actante da enunciação, o *eu*, o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*.

Dos poemas que compõem a oitava seção do livro, intitulada *Uma, duas argolinhas*, foram selecionados os poemas “Áporo” e “Caso pluvioso”.

Passemos à análise do primeiro deles.

Áporo

Um inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

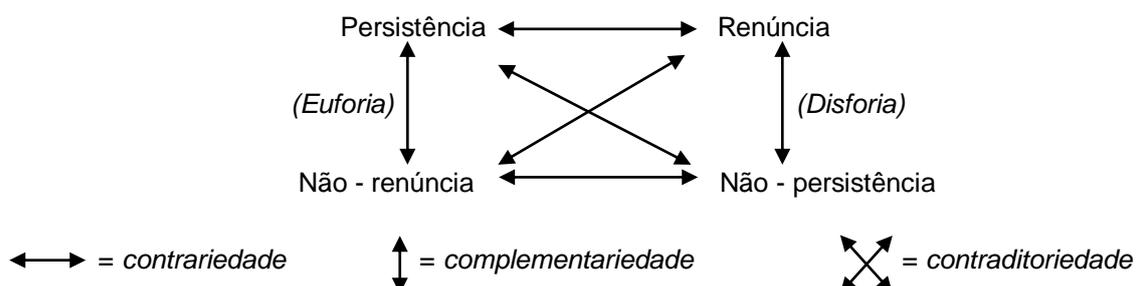
Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sozinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 230)

A categoria semântica que sustenta o conteúdo do texto é *persistência vs. renúncia*. A persistência é *eufórica*, enquanto a renúncia é *disfórica*; assim, pode-se propor o seguinte esquema:



Assim, tem-se a proposição:

- a) /persistência/ x /renúncia/ como uma relação de *contrariedade*;
- b) /renúncia/ x /não-persistência/ e /persistência/ x /não-renúncia/ como relações de *contraditoriedade*;
- c) /persistência/ e /não-renúncia/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- d) /renúncia/ e /não-persistência/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No nível narrativo, observa-se, em termos de junção, que o sujeito se encontra inicialmente em uma posição de *não-conjunção* com seu objeto, porém, após a persistência, entra em *conjunção* com seu objeto; no caso, a poesia, a qual nasce após o árduo trabalho do poeta.

No nível discursivo, identifica-se como tema o *fazer poético*: tendo como título o termo *áporo*, o poema discorre sobre algo de natureza complexa. A figura do *inseto* surge como a de um poeta que luta com as palavras para fazer a sua poesia, e o poema é apresentado como uma *flor*. O *bicho* é apresentado metaforicamente como um sujeito que tenta sair de um labirinto; além disso, assim como o significado do título, o termo *áporo* é apresentado em todo o poema a partir de seus três significados, *inseto*, *algo difícil* e, por fim, como uma *planta*.

De acordo com o dicionário *Houaiss* (2009, p.162), o termo *áporo*, significa “sem passagem, difícil; problema cuja solução é considerada impossível”. Assim é apresentado o fazer poético no poema, algo que se dá em um campo de caos, sendo a poesia um produto quase impossível de criar, a qual, todavia, vale-se ao mesmo tempo desse cenário de impossibilidades e dificuldades para surgir, florescer. Desse modo, como representação da perplexidade sentida ante as situações, o poema acaba por expressar uma poesia que nasce em meio à resistência, contra todas as leis, em meio ao escuro como uma forma de salvação, de fato, antieuclidiana.

Com relação ao mecanismo de instauração de pessoas, tempos e espaços no enunciado, a *debreagem* actancial é *enunciva*, pois instaura um *ele*, já as outras duas categorias são instauradas por *debreagem enunciativa*, pois simulam o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*.

Passemos ao segundo poema selecionada da oitava seção.

Caso pluvioso

A chuva me irritava. Até que um dia
descobri que Maria é que chovia.
A chuva era Maria. E cada pingo
de Maria ensopava o meu domingo.

E meus ossos molhando, me deixava
como terra que a chuva lava e lava.
Eu era todo barro, sem verdura...
Maria, chuvosíssima criatura!

Ela chovia em mim, em cada gesto,
pensamento, desejo, sono, e o resto.
Era chuva fininha e chuva grossa,
matinal e noturna, ativa...Nossa!

Não me chovas, Maria, mais que o justo
chuvisco de um momento, apenas susto.
Não me inundes de teu líquido plasma,
não sejas tão aquático fantasma!

Eu lhe dizia em vão – pois que Maria
quanto mais eu rogava, mais chovia.
E chuveirando atroz em meu caminho,
o deixava banhado em triste vinho,

que não aquece, pois água de chuva
mosto é de cinza, não de boa uva.
Chuvadeira Maria, chuvadonha,
chuvinhenta, chivil, pluvimedonha!

Eu lhe gritava: Pára! e ela chovendo,
Poças d'água gelada ia tecendo.
E choveu tanto Maria em minha casa
que a correnteza forte criou asa

e um rio se formou, ou mar, não sei,
sei apenas que nele me afundei.
E quanto mais as ondas me levavam,
as fontes de Maria mais chuvavam,

de sorte que com pouco, e sem recurso,
as coisas se lançaram no seu curso,
e eis o mundo molhado e sovertido
sob aquele sinistro e atro chuvido.

Os seres mais estranhos se juntando
na mesma aquosa pasta iam clamando
contra essa chuva estúpida e mortal
catarata (jamais houve outra igual).

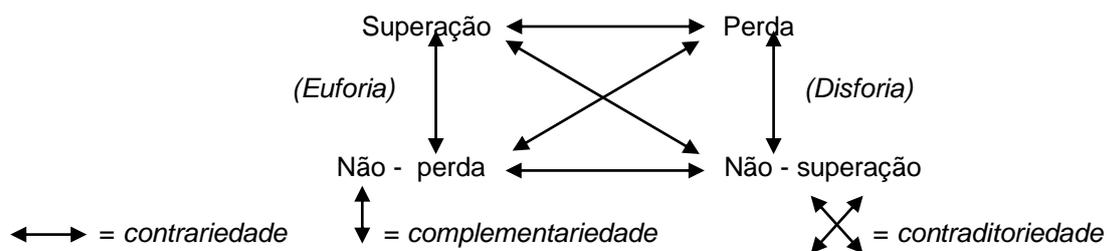
Anti-petendam cânticos se ouviram.
Que nada! As cordas d'água mais deliram,
e Maria, torneira desatada,
mais se dilata em sua chubarada.

Os navios soçobram. Continentes
já submergem com todos os viventes,
e Maria chovendo. Eis que a essa altura,
delida e fluida a humana enfiatura,

e a terra não sofrendo tal chuvência,
comoveu-se a Divina Providência,
e Deus, piedoso e enérgico, bradou:
Não chove mais, Maria! – e ela parou.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 231)

De acordo com o nível fundamental do percurso gerativo do sentido, a relação semântica é de *superação vs. perda*, e a valorização que cada termo recebe dá-se como *eufórica* para a *superação* e *disfórica* para a *perda*, conforme se pode visualizar no quadrado semiótico:



Tem-se assim a seguinte proposição:

- /superação/ x /perda/ como uma relação de *contrariedade*;
- /perda/ x /não-perda/ e /superação/ x /não-superação/ como relações de *contraditoriedade*;
- /superação/ e /não-perda/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /perda/ e /não-superação/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No nível narrativo, observa-se que as relações juntivas se apresentam na perspectiva de um sujeito que *quer estar* em *disjunção* com seu objeto, ou seja, seu sentimento amoroso por Maria, porém encontra-se em *conjunção* com ele. A impossibilidade de superar determinado sentimento deixa o sujeito em estado patêmico de *angústia* e *perturbação*.

No nível discursivo, identifica-se o tema do *amor não correspondido*, Maria, figurativizada como *chuva*, apresenta a maneira como o sentimento o inunda. De acordo com Soares:

A mulher neste poema é o signo da destruição. O fato de fazê-la chover em abundância, hiperbolicamente, confere-lhe tal sugestão. Chuva e água são benéficas se ocorrem na medida certa, no tempo certo, porém em quantidade exagerada têm efeito devastador, destroem tudo o que encontram pela frente. O benefício se transforma em destruição ilimitada, só passível de controle pela providência divina (SOARES, 2002, p. 67).

O jogo com as palavras continua, ao usar o nome Maria no diminutivo, o poeta não traz apenas o significado do nome, mas transforma o nome em verbo, no caso, o nome Maria, que se refere ao verbo *amar*. O seu uso no diminutivo enfatiza isso, relacionando aquilo que chove com o sentimento do amor, “a chuva me irritava. Até que um dia / descobri que era maria que chovia”. A relação conflitante com tal sentimento continua, porém é expressa de modo criativo, tanto pelo uso do nome, como também pelas modificações e criações realizadas com o termo chuva: “chuvosíssima, não me chovas, chuvadeira, chuvadonha, chuvinhenta, chuvavam, chuvência”.

No que se refere ao mecanismo de instauração de pessoas, espaços e tempos no enunciado, verifica-se que o poema é iniciado por uma *debreagem enunciativa*, a qual causa um efeito de subjetividade pelo fato de simular o actante da enunciação, o *eu*, o espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*.

Dos poemas que compõem a nona e última seção do livro, intitulada *Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo*, foram selecionados “No meio do caminho” e “A máquina do mundo”.

Passemos à análise do primeiro deles.

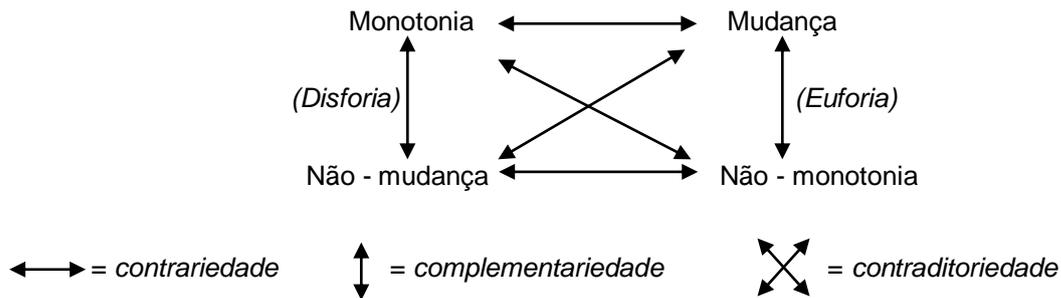
No meio do caminho

No meio do caminho tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 No meio do caminho tinha uma pedra

Nunca me esquecerei desse acontecimento
 Na vida de minhas retinas tão fatigadas
 Nunca me esquecerei que no meio do caminho
 Tinha uma pedra
 Tinha uma pedra no meio do caminho
 No meio do caminho tinha uma pedra

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 237)

No poema, a oposição semântica é de *mudança vs. monotonia*, e a valorização que cada termo recebe dá-se como *eufórica* para a *mudança* e *disfórica* para a *monotonia*.



Tem-se assim a seguinte proposição:

- /monotonia/ x /mudança/ como uma relação de *contrariedade*;
- /mudança/ x /não-mudança/ e /monotonia/ x /não-monotonia/ como relações de *contraditoriedade*;
- /mudança/ e /não-monotonia/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- /monotonia/ e /não-mudança/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No que se refere à narrativa, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *não-conjunção* com seu objeto; no caso, o *conformismo com o mundo*. Em relação aos estudos das *paixões*, o enfraquecimento do sentimento não ocorre, o que, nesse caso, conduziria à mudança de seu estado. Opostamente, verifica-se que o sujeito não consegue modificar seu estado, apresentando a seguinte progressão das *paixões*: *inconformismo*, *angústia* e, por fim, *incapacidade*.

O poema apresenta o uso do verso livre e da linguagem coloquial; além disso, a repetição do verso “tinha uma pedra” sete vezes, em dez dos versos do poema, frisa a existência do obstáculo: a pedra, no meio do caminho (vida do sujeito), um encontro que sempre se repete.

No nível discursivo, identifica-se como tema do poema a *monotonia* da vida, identificado, por meio da repetição dos versos, iniciando como o relato de um acontecimento no primeiro verso; por inversão no segundo, apresenta-se nenhum fato novo, como uma pausa e falta de um dado novo. Todavia, apesar da espera de uma mudança, não há uma progressão no acontecimento, apenas a tentativa de um recomeço no terceiro verso, a partir do qual o sujeito *frustra-se*.

Na segunda estrofe, com a quebra da repetição, tem-se a figura da *pedra*, como um elemento que lhe deixa *angustiado*, consistindo a sua angústia não no tropeçar na pedra, mas em observá-la como uma concepção geral do mundo. No

verso “nunca me esquecerei desse acontecimento / na vida de minhas retinas tão fatigadas”, de acordo com Maria Luiza Ramos:

se transforma o concreto em abstrato: a pedra é um acontecimento, a coisa é um fato e, como tal, implica uma essência, uma permanência [...] este verso curto é agora muito mais forte porque surge num contexto já altamente emocional, tentando o poeta libertar-se do cerco em que se encontra (RAMOS, 1963, p. 128).

Apesar do desejo de mudança e libertação de determinado cerco, a impossibilidade de alteração é mais uma vez evidenciada no desfecho do poema, com a repetição dos versos “tinha uma pedra / tinha uma pedra no meio do caminho / no meio do caminho tinha uma pedra”, reforçando a ideia de inalteração.

Porém, mais do que uma constatação da existência de um obstáculo, o poema aborda uma vida na qual sempre há algo difícil de transpor, ainda que, em um segundo olhar, observe-se que mais do mostrar o obstáculo, há a representação da monotonia, de uma falta de mudança que sempre e sempre aconteceu e que é frisada, para que se perceba e adquira uma concepção de que se opor ao monótono é necessário.

O uso do verbo “tinha”, na terceira pessoa do singular do pretérito imperfeito, apresenta, assim, a monotonia como algo anterior, mas ainda não terminada, fazendo jus à necessidade de transposição, uma mudança iniciada pelo próprio poema e enfatizada no verso “nunca me esquecerei / que no meio do caminho tinha uma pedra”.

Com relação ao mecanismo de instauração de pessoas, tempos e espaços no enunciado, verifica-se, primeiramente, uma *debreagem* actancial *enunciativa*, pois há a instauração de um *eu* no discurso. Uma *debreagem* temporal *enunciva*, pois instaura um tempo passado *tinha*, e *debreagem* espacial *enunciva*, pois instaura um *lá*.

Passemos ao outro poema selecionado da nona seção.

A máquina do mundo

E como eu palmilhasse vagamente
uma estrada de Minas, pedregosa,
e no fecho da tarde um sino rouco

se misturasse ao som de meus sapatos
que era pausado e seco; e aves pairassem
no céu de chumbo, e suas formas pretas

lentamente se fossem diluindo

na escuridão maior, vinda dos montes
e de meu próprio ser desenganado,

a máquina do mundo se entreabriu
para quem de a romper já se esquivava
e só de o ter pensado se carpia.

Abriu-se majestosa e circumspecta,
sem emitir um som que fosse impuro
nem um clarão maior que o tolerável

pelas pupilas gastas na inspeção
contínua e dolorosa do deserto,
e pela mente exausta de mentar

toda uma realidade que transcende
a própria imagem sua debuxada
no rosto do mistério, nos abismos.

Abriu-se em calma pura, e convidando
quantos sentidos e intuições restavam
a quem de os ter usado os já perdera

e nem desejaria recobrá-los,
se em vão e para sempre repetimos
os mesmos sem roteiro tristes périplos,

convidando-os a todos, em coorte,
a se aplicarem sobre o pasto inédito
da natureza mítica das coisas,

assim me disse, embora voz alguma
ou sopro ou eco ou simples percussão
atestasse que alguém, sobre a montanha,

a outro alguém, noturno e miserável,
em colóquio se estava dirigindo:
"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza
sobrante a toda pérola, essa ciência
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,
esse nexos primeiro e singular,
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente
em que te consumiste... vê, contempla,
abre teu peito para agasalhá-lo."

As mais soberbas pontes e edifícios,

o que nas oficinas se elabora,
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,
os recursos da terra dominados,
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre
ou se prolonga até nos animais
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,
dá volta ao mundo e torna a se engolfar
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,
suas verdades altas mais que tantos
monumentos erguidos à verdade;

e a memória dos deuses, e o solene
sentimento de morte, que floresce
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance
e me chamou para seu reino augusto,
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder
a tal apelo assim maravilhoso,
pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo
de ver desvanecida a treva espessa
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas
presto e fremente não se produzissem
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,
e como se outro ser, não mais aquele
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade
que, já de si volúvel, se cerrava
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;
como se um dom tardio já não fora
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

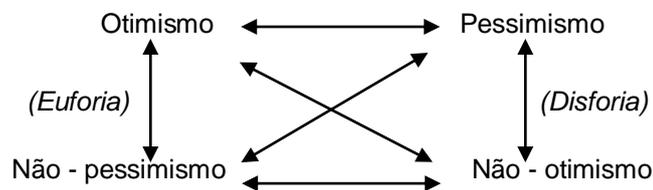
A treva mais estrita já pousara

sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(DRUMMOND DE ANDRADE, 2015, p. 249)

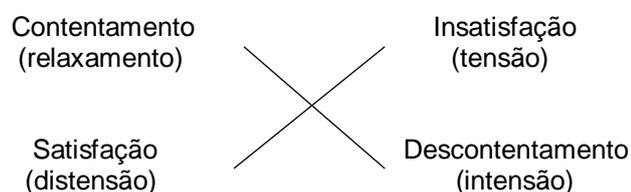
No nível das estruturas fundamentais, o poema tem como categoria semântica *otimismo* vs. *pessimismo*. Além disso, como cada um dos vocábulos recebe certa valorização, conforme o ser do sujeito; o termo *pessimismo* é, no texto, *disfórico*, enquanto o termo *otimismo* é *eufórico*, ou seja, o primeiro tem um valor negativo; o segundo, um valor positivo, conforme se pode observar no seguinte quadrado semiótico:



Tem-se assim a proposição:

- a) /otimismo/ x /pessimismo/ como uma relação de *contrariedade*;
 - b) /pessimismo/ x /não-otimismo/ e /otimismo/ x /não-pessimismo/ como relações de *contraditoriedade*;
- /pessimismo/ e /não-pessimismo/ apresenta uma *complementariedade* de valor positivo, de *euforia*;
- c) /otimismo/ e /não-otimismo/ apresenta uma *complementariedade* de valor negativo, de *disforia*;

No que se refere ao narrativo, em termos de junção, o sujeito encontra-se em uma posição de *não-conjunção* com seu objeto, no caso a *satisfação* com o mundo. Nessa crise existente entre sujeito e objeto, identifica-se um ser em busca de *satisfação*; o eu poético insere seu sofrimento na realidade de um mundo frio. A consciência do dilaceramento da sociedade, juntamente com as suas observações, aumenta ainda mais sua *insatisfação* e seu *descontentamento*. As variações de *paixão* podem ser explanadas pelo quadrado semiótico a seguir:



As *paixões* ganham uma aspectualização e a insatisfação do eu poético não pode ser considerada como um sentimento pontual, mas sim durativo; além disso, identifica-se um estado patêmico *intensivo*, como o *descontentamento*, o *desajuste*, a *indignação* e a *insatisfação*, os quais aparentam ter um objeto bem definido.

No nível discursivo, identifica-se o tema da *insatisfação social*, a figura da *máquina do mundo* aberta, representa a possibilidade de alcançar toda as respostas, para as suas indagações, porém o sujeito opta por manter-se indiferente, acreditando privar-se dos enganos a que tais respostas poderiam levá-lo em sua jornada.

Pode-se recorrer a Merquior, que faz uma análise do poema na qual descreve a máquina do mundo como alegórica; assim, o poema é construído como uma representação de ideias e pensamentos do sujeito, que, cético e desesperançoso, segue seu caminho, o qual não é mais interrompido por uma pedra, mas por um caminho pedregoso e de paisagem escura. De acordo com Merquior (1991, p.86): “Ao contrário de Dante, no nosso triste andarilho não aspira à visão mística. Para ele, a vida do espírito na interioridade, no cálido refúgio do sentimento, não lhe satisfaz os desejos. A contemplação mística é uma das formas da infelicidade da consciência”. Desse modo, o sujeito recusa contemplar e se deslumbrar com a máquina que se apresenta e inesperadamente segue seu caminho “se foi miudamente recompondo / enquanto eu, avaliando o que perdera / seguia vagaroso de mão pensas”.

Com relação à *debreagem*, identifica-se no poema o actante da enunciação, o *eu*, e espaço da enunciação, *aqui*, e o tempo da enunciação, *agora*, ou seja, instaurados por *debreagem enunciativa*.

Semiótica das paixões: contextualização

Conforme mencionado no segundo capítulo, a semiótica discursiva surgiu na década de 1960, a partir dos estudos iniciados por A. J. Greimas, em torno da proposição de uma semântica estrutural, por meio da qual se buscou elaborar uma teoria da significação ou, mais precisamente, desenvolver uma disciplina apropriada para um possível estudo científico da significação.

Essa teoria, a princípio, não voltava suas análises à subjetividade no discurso. De acordo com Marcela Ulhôa Borges Magalhães:

O receio de Algirdas Greimas de que o eu do discurso se confundisse com o eu psíquico fez com que o semiótico lituano resolvesse rejeitar do campo de análise proposto em *Sémantique structurale* (1966) todos os elementos que remetessem à subjetividade do discurso, ou seja, as categorias de pessoa, tempo e espaço – o eu, aqui, agora da enunciação [...] o receio, então, de resvalar pelo universo ontológico do sujeito da enunciação fez com que a teoria semiótica, ao menos enquanto ciência incipiente, deixasse à margem de suas preocupações o ser do discurso e se centrasse no fazer, configurando-se, por isso, como uma semiótica da ação (MAGALHÃES, 2016, p. 1.148).

Os estudos greimasianos, assim, estavam voltados primeiramente ao inteligível, e o estudo do sensível começou a ser sutilmente abordado a partir do artigo “Por uma teoria das modalidades”, em eu Greimas destacava como elementos fundamentais do enunciado o *ser* e o *fazer*. Porém, os estudos em torno do sujeito, ainda se pautavam nas relações juntivas, as quais não davam conta do universo sensível do discurso. De acordo com Fontanille:

ao refletir sobre esse entrave teórico: [...] a teoria das modalidades foi o primeiro passo na direção de uma semiótica das paixões: os efeitos passionais, graças ao componente modal oriundo da narratividade, tornaram-se analisáveis, cada efeito passional podendo ser reduzido, de um ponto de vista narrativo, a uma combinação de modalidades. Portanto, os afetos passionais eram considerados como simples epifenômenos do percurso narrativo dos actantes. Todavia essa abordagem do domínio afetivo permanecia nos limites de uma lógica das transformações, a lógica do discurso-enunciado (FONTANILLE, 2007, p. 184).

Assim, a teoria, antes tida como suficiente para o estudo da significação, veio a ser abarcada por determinadas inquietudes, tornando-se o estudo das paixões algo necessário, uma vez que focalizar apenas o estudo das modalidades não era o bastante. Consciente de tais necessidades, ainda que não fosse o foco da obra, Greimas começa a inserir seus estudos no campo do sensível a partir da obra *Da imperfeição*; todavia, tais inquietudes e a apresentação do universo sensível viriam a ser abordadas, de fato, em *Semiótica das paixões*. De acordo com Geraldo Vicente Martins,

somente com a publicação de *Semiótica das paixões*, cujo original francês data do ano de 1989, obra escrita por Algirdas Julien Greimas e Jacques Fontanille (1993) tentar-se-ia dar conta, sem recorrer ao psicologismo e sem “ontologizar” a semiótica, mas sempre se abeirando da linha que limitam tais campos, dos estados de alma que acometem os sujeitos nas narrativas (MARTINS, 2011, p.128).

Tal obra buscaria dar conta de preencher algumas das lacunas da teoria, segundo Greimas e Fontanille, em introdução a obra *Semiótica das Paixões*, afirmam:

uma teoria semiótica que se concebe como percurso, deve constantemente interrogar-se sobre esse percurso. Uma teoria como objetivo científico, fica

permanentemente alerta às próprias lacunas e falhas, a fim de preenche-las, retificá-las (GREIMAS e FONTANILLE, 1991, p. 09)

Desse modo, os pesquisadores da semiótica discursiva, pautada em um percurso gerativo de sentido (nível fundamental, nível narrativo e nível discursivo), buscou “a partir do nível narrativo, mais especificamente da modalização do ser, estudarem os valores que o sujeito investe nos objetos, que resultaram a abordagem e o estudo das paixões que movem ou interrompem o percurso desse sujeito” (MARTINS, 2011, p.128).

Por conseguinte, afirma Waldir Beividas (2011, p. 19), “tendo o sensível ganhado paulatinamente a primazia no concurso da emergência da significação, o afeto passou de efeito à ‘razão’ das razões do sentido”. Assim, constatada a importância de adentrar no universo do sensível, compreende-se a relevância ao analisar e verificar algumas das paixões que permeiam alguns dos poemas da *Antologia* drummondiana, para alcançarmos, assim, um possível simulacro do enunciador drummondiano.

Para tanto, após as análises apresentadas neste capítulo, é válido retomá-las a partir da identificação do *desajuste*, característica que permeia a obra e indica algumas das paixões instaladas.

Do desajuste nas seções às paixões

A partir de uma análise dos temas das seções e valendo-se de algumas das análises do percurso gerativo realizadas em alguns dos poemas da seção, chegamos a um elemento-chave, desencadeador de muitas das paixões presentes nos poemas, o *desajuste*. Observemos, mais atentamente, como esse elemento ocorre em algumas das seções da obra.

Podemos, por meio da observação da temática dos poemas da primeira seção, obter uma concepção geral sobre os temas da obra, também sobre as figuras a eles relacionados, os quais estão interligados à organização realizada pelo próprio Drummond. Verifica-se, na primeira seção “Um eu todo retorcido”, que os dezoito poemas que a compõem possuem uma relação entre seus temas, títulos e inserção, como pode ser observado a seguir:

Poema de sete faces	<i>O gauche</i>
Soneto da perda esperança	Desesperança

Poema patético	Inquietude
Dentaduras duplas	Envelhecimento
A bruxa	Solidão
José	Solidão
A mão suja	Crítica social
A flor e a náusea	Crítica social
Consolo na praia	Passagem do tempo
Idade madura	Maturidade
Versos à boca da noite	Envelhecimento
Indicações	Mudança de cidade
Os últimos dias	Escassez do tempo
Aspiração	Desilusão
A música barata	Solidão
Estrambote melancólico	Remorso
Nudez	Tempo
O enterrado vivo	Morte

Assim, intitulada *Um eu todo retorcido*, a seção de abertura da *Antologia* aborda, como tema geral, um sujeito de características contrárias à expectativa social, um indivíduo arrevesado, que, conforme o dicionário *Houaiss* (2009, p.192), está “colocado às avessas; virado ao revés; que não é direito, que não está correto; que se comporta com rispidez; intratável, insociável; de difícil compreensão; complicado, intrincado, confuso”.

Tal característica é identificada pela recorrência de traços semânticos que, de algum modo, apresentam as características identitárias do sujeito, também identificadas pela *isotopia* da aparência, tanto interior quanto exterior do sujeito, observadas, de acordo com Araújo e Martins, pelo seguintes termos: “*torto, gauche, sério, simples, forte, fraco, comovido, pálido, inútil, insolúvel, velho, casto, sóbrio, triste, sozinho, calado, distante, solitário, duro, sujo, pardo, débil, sufocado, melodioso, resignado, perdido, indeciso, míope, indiferente e ensimesmado*” (ARAÚJO & MARTINS, 2020, p.9).

Além disso, um elemento que perpassa o poema é a voz do sujeito no entrelugar, “um espaço intermediário e clandestino” (HANCIAU, 2005, p.05). Pelas unidades lexicais dos poemas da primeira seção, pode-se observar as características de um sujeito contrário, o que faz jus ao título a ela atribuído.

Identifica-se, na organização da seção, uma gradação com relação à vida de um sujeito. Como fragmentos, os poemas se encaixam, permitindo uma concepção geral do eu retorcido, ou seja, da vida de um sujeito desajustado, a qual inicia pelo seu nascimento em “Poema de sete faces”, com sua predestinação em ser *gauche* e expõe um *desajuste existencial* como um elemento base para o desencadeamento da paixão da *angústia*.

Na segunda seção, “Uma província esta”, os oito poemas que a compõem abordam temas relacionados à terra natal, iniciando por uma apresentação geral do local em “Cidadezinha qualquer”, passando pelo aspecto cultural e religioso do local, abordando, por fim, acontecimentos relacionados à vida de habitantes locais, em acordo com a seguinte organização temática:

Cidadezinha qualquer	Monotonia
Romaria	Cultura local
Confidência do Itabirano	Itabira
Evocação mariana	Igreja local
Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte	Solidão
Morte de Neco Andrade	Morte do primo
Estampas de Vila Rica	Pontos turísticos
Prece de mineiro no Rio	Saudade

Pode-se observar que sua terra natal é apresentada como um local simples, monótono e de poucos avanços, elementos que podem ser verificados pela recorrência de termos voltados às características e costumes da cidade, como: “bananeiras, laranjeiras, pomar, devagar, burro, terra, Itabira, ferro, sem horizontes, São Benedito, anta, ouro, gado, fazendas, pobre, humilde, igreja, tábuas, serra, hortas, museu da inconfidência, Hotel Toffolo, Minas, mineral, serrania, galopam”. A seção é composta de oito poemas, iniciando-se pela apresentação geral da cidade em “Cidadezinha qualquer”, passando pelo costume local, no poema “Romaria”, e, em seguida, por locais específicos da cidade, como em “Evocação Mariana” e “Estampas de Vila Rica”, até os poemas que tratam de pessoas que viviam no estado, como “Canção da moça-fantasma de Belo Horizonte” e “Morte de Neco Andrade”.

Verifica-se, pelo título da segunda seção, *Uma província: esta*, o tema das características de Itabira, a cidade natal do poeta, e de seu estado, Minas Gerais. O pronome utilizado no título da seção apresenta algo que está próximo ao sujeito,

como também enfatiza o termo província, ou seja, macrorregião de sua localidade natal, espaço com uma cultura particular, interiorana. Ainda, que a temática seja enfaticamente relacionada a terra natal do sujeito, verifica-se na seção um *desajuste tópico*, ao observar o descontentamento do sujeito por não estar em *conjunção* com sua terra natal.

Na terceira seção, “A família que me dei”, os dez poemas fazem relação com o tema da família; todavia, seu contato com ela é construído por meio da memória, havendo um distanciamento com relação a seus entes. Além disso, a relação com a figura paterna se dá de um modo por vezes frio, existindo um sentimento de remorso presente, superado apenas no poema “Perguntas”, porém em meio as complexas relações. A seção é encerrada com um poema dedicado a seu neto em “A Luis Maurício, infante”, marcando uma possível nova fase:

Retrato de família	Passagem do tempo
Os bens de sangue	Sua herança
Infância	Infância
Viagem na família	Culpa
Convívio	Laços familiares
Perguntas	Perdão
Carta	Saudade
A mesa	Saudade
Ser	Desejo paterno
A Luis Maurício, infante	Boas-vindas ao neto

A partir das análises dos poemas e do título da terceira seção, *A família que me dei*, identifica-se como tema geral a *família* do sujeito; todavia, o pronome oblíquo *me*, juntamente com o verbo dar no pretérito perfeito, *dei*, aponta para o tema não apenas da família, mas da representação de uma família, realizada pelas escolhas do sujeito, seja por meio do que este escolhe lembrar, ou até mesmo por aquilo que resolve criar. Tal verificação é possível ao se observar a recorrência de termos como: “pai, tios, avó, memórias, Pedro, João, parentes, família, sogros, compadre, sangue, filhos, mãe, irmão, netos, fraterna, Luis Maurício”.

Apesar de se tratar do tema da *família*, a seção apresenta um indivíduo *distante* dos familiares, como, por exemplo, no poema “Retrato de família”, pois, ao indagar-se “esses estranhos assentados / meus parentes?”, apresenta um sujeito *desajustado* por um distanciamento ocasionado pela passagem do tempo, o qual faz

com que o vínculo entre o sujeito e os familiares seja enfraquecido a ponto de a família ser um retrato empoeirado, ou seja, uma representação, algo criado pelo sujeito, fazendo assim jus ao título da seção.

A quarta seção, intitulada *Cantar de amigos*, aborda, como central, o tema da amizade, identificado a partir dos títulos e alguns termos dos poemas, “sentimento, fidelidade, Manuel Bandeira, amigo, Mario de Andrade, Américo Facó, Jorge de Lima, Federico García Lorca, poetas, Charlie Chaplin”. A amizade apresenta-se como um sentimento cujo laço de união é o fazer artístico; ademais, o verbo cantar remete a uma entoação melódica, como se todos os integrantes dessa amizade estivessem juntos em uma única ação, a de cantar, e, por extensão, a de ser artista; logo, a arte é tida como algo em comum, a partir do que se produz uma única obra. Em determinada seção o estado de desajuste não é identificado.

Na quinta seção, “Na praça de convites”, o fazer poético vira tema, nos quatorze poemas, marcado pelos locais e situações de inspiração, como a guerra, o Rio de Janeiro, o mundo caduco, o mundo antes da modernização, a perda da essência humana e a própria poesia, como se observa no esquema a seguir:

Coração numeroso	Desajuste social
Sentimento do mundo	Pessimismo sobre o futuro
Lembrança do mundo antigo	Saudade do antigo
Elegia 1938	O mundo caduco
Mãos dadas	O fazer poético
Congresso internacional do medo	O medo social
Nosso tempo	A perda da essência humana
O elefante	Falta de amor ao próximo
Desaparecimento de Luísa Porto	Conscientização social
Morte do leiteiro	Desesperança
Os ombros suportam o mundo	Sua poesia
Anúncio da rosa	O valor poético
Contemplação no banco	A valor da poesia na sociedade
Canção amiga	A função do poeta

Intitulada *Na praça de convites*, a quinta seção aborda como tema central o *fazer poético*, mas não somente o fazer poético, como também as fontes de inspiração para a construção da poesia, sendo inspiradores, locais e situações experienciadas, observadas pelos termos: “Rio, avenida, mar, cidade, mundo, amor, céu, guerra, noite, dinheiro, fome, grande máquina, futuro, homens, medo, ódio,

ditadores, democratas, tempo, rua, pedra, palavras, escuridão, memória, dor, riqueza, circos, corrupção, fraude, jornal, fé, ladrões, madrugada, edifícios, vazio, burguesia, amargura, política, países.” Todavia, ainda que sirvam de inspiração tais situações sociais vêm a ser apresentadas em tom de protesto, sendo o *desajuste poético* uma consequência do seu protestar, gerando uma *insatisfação* no sujeito com relação ao local e o tempo no qual vive.

Na sexta seção, “Amar-amaro”, o tema do amor é abordado nos vinte e três poemas por um viés *disfórico*, o qual é apresentado como sinônimo de *sofrimento*, destoando entre eles o poema “ O quarto em desordem”, no qual o sujeito encontra um amor após a velhice; ainda assim o olhar *pessimista* mantém-se.

O amor bate aorta	Amor
Quadrilha	Amor não correspondido
Necrológico dos desiludidos do amor	Sufrimento por amor
Não se mate	A incerteza sentimental
O mito	O amor como ilusão
Caso do vestido	A traição
Campo de flores	Incompletude emocional
Escada	Amor e a perda
Estâncias	Frieza
Ciclo	A previsibilidade do amor
Véspera	A contemplação do sentimento
Instante	O amor passageiro
Os poderes infernais	O amor paradoxal
Soneto do pássaro	O amor inalcançável
O quarto em desordem	Amor após a velhice
Amar	Amor como predestinação
Entre o ser e as coisas	Amor como sofrimento
Tarde de maio	Lembrança de relacionamento
Fraga e sombra	Amor como inspiração
Canção para álbum de moça	O amor platônico
Rapto	Nova forma de amor
Memória	O retorno do sentimento
Amar-amaro	A amargura do amor

Amar-amaro, assim intitulada a sexta seção, aborda como tema não só o amor, mas também o ato de amar, apresentado como *amaro*, ou seja, *amargo*. A criação do novo termo, por meio da junção das palavras amar e amaro, faz com que

se sub tenda a ação de amar como algo amargo, ou que ao mesmo tempo provoca amargura no sujeito. Suas características podem ser identificadas pelos seguintes termos: “amor, bicho, melancólico, estrepou, sangue, ferida, irritado, desapontado, amava, desiludidos, tiros, remorso, cemitério, iludidos, sossegue, inútil, suicidar-se, dor, despedaço, choro, bombardeia, orgulhoso, fúria, desânimo, maltrate, sozinho, sufocado, sofro, brigou, bateu, atormentado, erros, coágulo, angústia, confunde, doía, lamento, desassossego, mortal, destroços, perturbação, animal, ira, fogo, escuridão, fel, esmigalhado, perigosa, secreta, atormenta, ambígua, sepulta, áspero, ingratidão, corrosiva, devastadora, consumindo, drama, máscara, profundo, instinto, rude, arrebatada, amargor, perdido, insensíveis, amou, proibido, desesperados, indiferente, inconsolável”. Assim, verifica-se na seção um sujeito *desajustado no campo amoroso*, reiteradas vezes pela incompreensão e amor não correspondido, levando-o a paixão da *frustração*.

Na sétima seção, “Poesia contemplada”, os seis poemas mostram o poder das palavras, com as quais se intenta, incessantemente, lutar e ir em busca de seu melhor emprego, almejando-se alcançar uma poesia perfeita, ato demonstrado como um tanto utópico.

O lutador	Força das palavras
Procura da poesia	Poesia inalcançável
Brinde no banquete das musas	Expressão ideal
Oficina irritada	Percepção sobre a poesia
Poema-orelha	O fazer poético
Conclusão	O que é poesia

Intitulada *Poesia contemplada*, a sétima seção tem como tema, mais que a poesia, uma busca pelo entendimento da perfeição poética. O termo *contemplada* apresenta uma determinada poesia, como algo observado e admirado, ao mesmo tempo almejado; a característica dessa poesia, a qual o sujeito contempla, é descrita nos poemas. O tema pode ser identificado pelos termos: “palavras, lutar, fortes, persuadi-las, levíssimas, me desafia, formas, versos, poesia, penetra, contempla, faces, secretas, náusea, estranha, compor, escrever, ler”. O modo distinto em seu fazer poético, mostra um *desajuste poético* que o leva a paixão da *inquietação*, ao buscar a perfeição e não a encontrar.

Na oitava seção, “uma, duas argolinhas”, observa-se, por meio do título, um

elo entre as seções. Como uma resposta para o último poema da seção anterior “conclusão”, o qual fica sem resposta sobre o que é poesia, pergunta que não é respondida, mas pode ser associada aos cinco poemas da oitava seção, os quais tem como tema o elemento criativo da poesia, algo elaborado por meio do uso das palavras e relações interdiscursivas. Seus elementos podem ser observados da seguinte forma:

Sinal de apito	Interdiscurso
Política literária	A hierarquia literária
Os materiais da vida	A originalidade
Áporo	O uso do termo em todos os seus sentidos
Caso pluvioso	Os diversos usos do verbo chover

Uma, *duas argolinhas*, a oitava seção apresenta, por conseguinte, uma síntese da poesia drummondiana, uma resposta para o que é poesia. Isso pode ser observado, pois a seção anterior intitulada “Poesia contemplada”, ou seja, a poesia almejada pelo sujeito, encerra com o poema “conclusão”, no qual o sujeito indaga-se sobre o que é poesia, mas a questão não é respondida; em seguida, tem-se a seção *Uma, duas argolinhas*, e tendo em vista a função do objeto argolinha, verifica-se a sua função como a de interligar uma coisa a outra, criar um elo. Assim, essa seção seria uma resposta para a indagação e busca da anterior, como uma síntese do seu fazer poético.

Tais questões podem ser observadas pela modernidade e temas com os quais o poeta trabalha na seção, observadas pelo seguintes termos e versos: no primeiro poema, tem-se a questão do interdiscurso, o sujeito se vale de um texto não verbal utilizado pelos agentes de trânsito, para apresentar o tema da relação do homem e seu cotidiano monótono, cheio de regras, como máquinas. O segundo poema aborda a hierarquia poética de modo irônico, devendo a Manuel Bandeira o cargo de poeta superior; todavia, o fato principal seria o poeta que faz poesia das coisas inesperadas, como “tirar ouro do nariz”. No terceiro poema, “Os materiais da vida”, criam-se novas palavras e também se vale de outras em contextos não imaginados, colocando-as como materiais que constroem a vida, ou seja, a criatividade no fazer poético como algo constituinte da vida do sujeito, verificadas em termos como: “vidrotil, modernfold, interflex, vipax, clavilux, camabel, ondalit, plkx”. No poema “Áporo”, o sujeito apresenta, na forma de um poema, os significados do

termo áporo, indo desde “inseto” até “exausto, bloqueado, labirinto”, ou seja, (algo difícil), chegando, por fim, à “orquídea”. A partir de determinada análise, verifica-se a ausência de marcas de desajuste na seção.

Na nona seção, “Tentativa de exploração e de interpretação do estar-no-mundo”, os vinte oito poemas trazem como tema a reflexão sobre a existência; nela, volta-se à passagem do tempo e à consciência da morte.

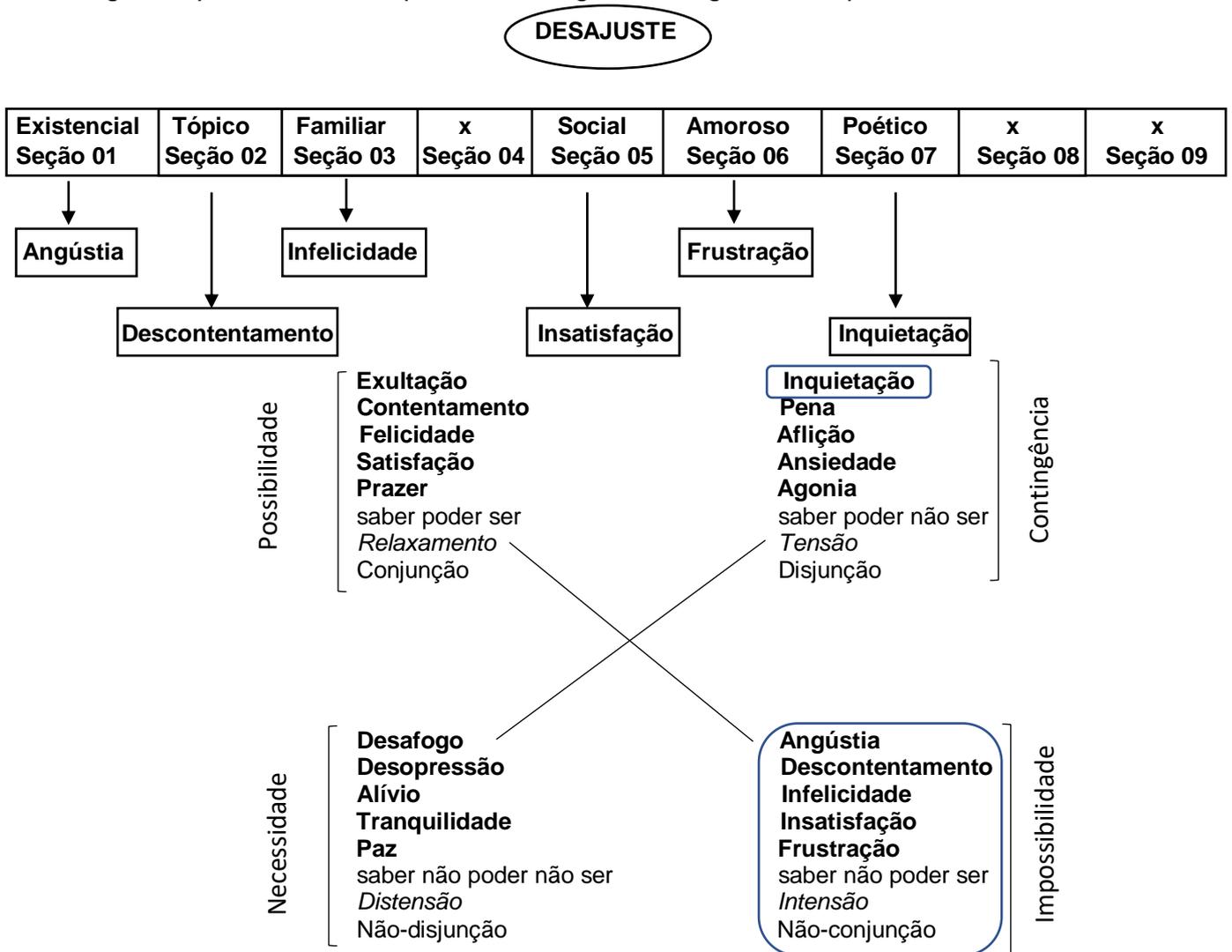
No meio do caminho	Monotonia da vida
Os mortos de sobrecasaca	Reflexão sobre a morte
Os animais do presépio	A própria existência
Cantiga de enganar	A passagem do tempo
Tristeza no céu	A importância do presente
Rola mundo	O engano
A máquina do mundo	A solidão após a morte
Jardim	A vida fragmentada
Composição	O valor do momento
Cerâmica	A finitude da vida
Relógio do Rosário	Eternidade
Domicílio	Pessimismo com relação ao tempo
Canto espanjoso	As marcas da vida
O arco	A morte
Especulações em torno da palavra homem	O sentido existencial
Descoberta	O vazio existencial
Eterno	A importância do instante
Maralto	A velhice
A um hotel em demolição	A morte
A ingaia ciência	Negação da velhice
Segredo	As verdades da vida
Vida menor	Fuga da realidade
Resíduo	As marcas do tempo
Movimento da espada	A morte
Intimação	Presentificação do vivido
Canto negro	A inocência da infância
Os dois vigários	O puro e impuro
Elegia	Reflexão sobre a vida

A busca de um sentido existencial é o tema geral da última seção intitulada “Tentativa de exploração e de interpretação no estar-no-mundo”, que pode ser identificado pela recorrência de figuras, como “caminho, velho, mortos, verme,

poeira, vida, celeste, peso, vento, sopro, sombra, anjo, pastor, entressono, morte, céu, hora, almas, anjos, Deus, enigmas, existir, ser, mistério, crenças, anos, matéria, essência, presságio, pó, sono, barro, treva, divino, existência, fantasmas, alma, metafísico, dorme, existir, medo, eterno, roendo, memória, tempo, relógio, sobrios, ponteiros, roer, fogo, cadáver, lei, padre, mortal, Senhor, mortificava, inferno, suspiro.” Nesta seção, o desajuste também não é identificado.

Após uma leitura dos poemas que compõem as nove seções da *Antologia poética*, de Drummond, efetuam-se, de uma perspectiva panorâmica, considerações gerais sobre o sentido deles e as relações que estabelecem com a seção em que se encontram inseridos.

Pode-se observar, por meio das análises, que os poemas foram organizados de acordo com a temática de sua seção, tendo como estado recorrente nas seções o *desajuste*, o qual se dá de modos distintos em algumas delas e desencadeiam algumas *paixões*. Assim, podemos chegar aos seguintes esquemas:



Conforme observado nas análises anteriores, as seções da obra com exceção das seções quatro, oito e nove, apresentam o desajuste como elemento desencadeador das paixões no discurso. Verifica-se, assim, as seguintes paixões: angústia, descontentamento, infelicidade, insatisfação e frustração; estando o sujeito assim, como exemplificado no quadrado semiótico acima, em *não-conjunção* com seu objeto, o sujeito desajustado é abarcado pelas paixões, por estar em *não-conjunção* com seu objeto, em um eixo de impossibilidade, em um *saber-não-poder-ser*, que o leva a determinados estados patêmicos.

Simulacro do enunciador drummondiano

Uma vez compreendido o desajuste recorrente nas seções e as paixões do sujeito, pode-se verificar o sujeito *gauche*, indivíduo que não se adapta aos padrões, esquerdo, desajustado, como uma representação do enunciador drummondiano como leitor e organizador de sua *Antologia poética*. De acordo com Carla Carolina da Silva Malta:

o olhar enviesado, torto, do *gauche* parecem anunciar uma poética que pouco se acomoda no e muito se incomoda com o mundo moderno. Trata-se de uma poética que não se ajusta, não se enquadra, não se institucionaliza, poética cuja leitura exige um deslocamento da própria formação do leitor (MALTA, 2013, p. 14).

Ainda:

Prevalece em vários momentos, contudo, a relação difícil do poeta com o mundo que o rodeia, permeada pelo conflito, a oscilação, uma visão titubeante, inconformada e não formatada do mundo e das palavras. Esse prisma deslocado, não enquadrado, algumas vezes irônico, em outras bem-humorado, parece querer jogar com o leitor (MALTA, 2013, p. 20).

Desse modo, a característica *gauche*, de desajustado, do enunciador drummondiano não reflete apenas o simulacro do enunciador drummondiano, como também interfere no do enunciatário da obra. Assim, a leitura da obra drummondiana pressupõe, por meio da apresentação do indivíduo desajustado, um deslocar-se de seu leitor. Como denota Alcides Villaça:

o alegado canhestrismo de *gauche* torna-se modo privilegiado de estilo: já não haverá surpresa nos contínuos deslocamentos de quem proclamou a inadaptação como critério, e timbra seu discurso com um individualismo exacerbado, oferecido como um anti-modelo. O pacto com o leitor só ocorre na medida em que este também aceite o desconforto da pluralidade, a simulação ingênua e a inteligência aparentemente inútil e imobilizante: pois toda a movimentação interna dos poemas, bem como a que nasce da relação entre eles, parece desembocar na inarredável “pedra no meio do caminho”, símbolo dos impasses em geral (VILLAÇA, 2002, p. 50).

Por conseguinte, uma vez sendo o característico desajuste da obra fruto de certa intencionalidade enunciativa, busca também refletir tais características no enunciatário, levando à concepção de um enunciatário drummondiano primeiramente dotado de uma característica inovadora e diferente, que busca surpreender-se e fugir da monotonia da vida, por meio da leitura. Trata-se de um leitor cujas características podem ser apresentadas pela citação de Egon de Oliveira Rangel:

[...] o que busca o leitor de textos literários? A meu ver, nada. Ou, pelo menos, nada que ele saiba de antemão. Tem uma vaga esperança de que, no tempo de que não dispõe, possa, entretanto, ler algumas páginas [...] quando faz previsões, erra bastante; mas nem por isso perde o rumo ou se irrita; muito pelo contrário: diverte-se e, muitas vezes, se encanta com as descobertas que faz (RANGEL, 2005, p.153).

Assim, a obra drummondiana, ao apresentar uma organização que segue uma linearidade com divisões temáticas, visa à apresentação geral da vida de um sujeito, que vai desde as suas características, sua terra natal, sua família, amigos, seu fazer poético e suas reflexões sobre a vida, ou seja, uma compreensão geral de todos os pontos do sujeito *gauche*, buscando, a partir da experiência da leitura, “libertar o leitor das opressões e dos dilemas de sua práxis de vida, na medida em que o obriga a uma nova percepção das coisas” (JAUSS, 1994, p. 52).

Logo, o simulacro do enunciador drummondiano como leitor e organizador de sua própria obra apresenta e pressupõe, por meio dessa organização, também um enunciatário *gauche*, assim como o sujeito tematizado nas seções, a fim de tornar a experiência da leitura uma experiência diferenciada e reflexiva, pois o leitor da obra drummondiana “é levado a se pôr em questão depois do questionamento feito a sua poesia pelo poeta *gauche*. A leitura passa a fazê-lo questionar-se também, sua compreensão do mundo e de seu lugar nele é alterada” (MALTA, 2013, p.83).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final desta dissertação, constatamos, uma vez mais, a produtividade da teoria semiótica discursiva, calcada em seu dispositivo de análise, o percurso gerativo de sentido, constituído pelos níveis fundamental, narrativo e discursivo. A este trabalho, interessou, sobretudo, de posse do instrumental semiótico, realizar a análise de dois poemas de cada seção da obra *Antologia poética*, de Carlos Drummond de Andrade, para, assim, identificar um eixo geral de organização da

obra, visado pelo autor, o qual nos conduziu ao simulacro de um enunciador drummondiano, este compreendido como leitor e organizador de sua própria obra.

Para tanto, apresentamos, no primeiro capítulo, a importância do autor e da obra selecionada para análise. Tendo como foco, a organização da obra, verificamos, primeiramente, os eixos mais evidentes de organização, sendo identificada, de início, a seleção das onze obras das quais foram retirados os poemas que compõem a *Antologia*. Observamos, por meio de uma leitura metalinguística, que as obras selecionadas pelo autor baseiam-se em uma linearidade temática, pautada estritamente no sujeito e no sentir do sujeito.

No segundo capítulo, tendo em vista a teoria de sustentação do trabalho e as análises que viriam a ser realizadas, a fim de situar o leitor, realizamos a apresentação de um percurso teórico sobre a semiótica discursiva e a problemática do simulacro, elementos fundamentais para a abordagem propiciadas pelas análises do capítulo seguinte.

No terceiro capítulo, buscamos realizar uma análise de dois poemas de cada seção, para, assim, compreender a organização de cada uma das seções que compõem a obra. Inferiu-se que, se cada uma das seções possui uma temática específica, fundada em uma recorrência nos temas dos poemas apresentados em cada seção, ao final o conjunto dessas temáticas perfazem um diálogo bastante coeso. Nesse sentido, as nove seções seguem, respectivamente, as seguintes temáticas: do sujeito *gauche*, do elo com a terra natal, do desajuste familiar), da saudade dos amigos, da insatisfação social, das dificuldades do amor e do amar, da busca pela perfeição poética, das diferenças poéticas e da compreensão da existência.

Por meio das análises realizadas do percurso gerativo e a consequente identificação dos temas, alcançou-se um eixo geral de organização da obra, o do *desajuste do sujeito*. Desse modo, ao se verificar cada um dos temas, foi possível compreender que cada um deles está voltado ao ser e sentir do sujeito em cada uma das áreas de sua vida, encontrando-se como característica recorrente em cada área, o *desajuste*.

Chegamos, assim, à verificação de um *desajuste existencial*, tendo em vista que, a partir de seu próprio nascimento, confere-se uma característica de *gauche* ao sujeito, um *desajuste tópico*, pois o indivíduo não se adapta ao novo, vivendo sempre em um estado de melancolia com relação a sua terra natal; um *desajuste*

familiar, pelo fato de sempre apresentar uma dificuldade de se relacionar com seus familiares; um *desajuste social*, ao abordar as características da sociedade com um sentimento de desesperança; um *desajuste amoroso*, ao não ter seus sentimentos compreendidos e correspondidos; e por fim, um *desajuste poético*, ao apresentar, por meio da escrita, a busca por uma poesia diferente daquela de seu tempo, indagando-se constantemente sobre o que, de fato, poderia ser considerado poesia.

A partir da identificação do *desajuste*, como elemento desencadeador dos estados patêmicos do sujeito, alcançou-se, afinal, a identificação do simulacro do enunciador drummondiano. Se a pergunta a ser respondida seria: qual a intenção do enunciador para com o enunciatário ao organizar a obra de determinada maneira? Por meio das análises, foi possível verificar que o enunciador não buscou, como finalidade em si mesma, a apresentação de uma organização temática, mas sim recorrer a essa organização temática para apresentar a vida e as características de um sujeito, o qual considera toda a sua realização poética, construída até aquele momento, apontando como marca inerente dessa obra o *gauchismo*, um ser esquerdo, um estar desajustado.

Em consequência do modo como se constitui o enunciador, o enunciatário visado pelo modo de organização da obra é levado, por meio da apresentação desajustada e insatisfeita do sujeito, também a um exercício de revisão de suas concepções a respeito do mundo, razão pela qual, também ele, como enunciatário dessa obra, acaba por constituir-se como um indivíduo que se autoquestiona, reflete sobre a vida e, em alguns momentos, vivencia desejos de mudança.

Concluído o percurso de análise da Antologia poética, de Carlos Drummond de Andrade, o que resta é a impressão de esta ser, de fato, uma obra de caráter totalizante, a partir da qual pode o leitor adquirir uma visão de conjunto bastante significativa de sua produção poética até o momento de sua publicação, no qual já se encontrava consolidada a importância dos versos do poeta mineiro para a literatura brasileira – e, quiçá, universal, dada a representatividade dos interesses humanos, atemporais por natureza, abarcados em seus escritos.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Dayane Celestino. Expressão e conteúdo em um poema de Paulo Henriques Britto. In: LOPES, Ivã Carlos. e ALMEIDA, Dayane Celestino. (orgs.). **Semiótica da Poesia**. São Paulo: Annablume, 2011.
- ARAÚJO, Fernanda Martines e MARTINS, Geraldo Vicente. Antologia poética de drummond: uma análise dos campos lexicais da seção um eu todo retorcido. *Acta Semiotica et linguistica*. Vol. 25 – Ano 44 –nº 2 –2020
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução Eudoro de Sousa. 2. ed. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. 1990. Série Universitária. Clássicos de Filosofia.
- BANDEIRA, Manuel. Poética. In: Seleta em prosa e verso; organização, estudos e notas de Emanuel de Moraes. 2a ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.
- BARROS, Diana Luz Pessoa. **Teoria semiótica do texto**. São Paulo: Ática, 2005.
- _____. Sintaxe narrativa. In: OLIVEIRA, A. C; LANDOWSKI, E. (Eds.). **Do inteligível ao sensível: em torno da obra de Algirdas Julien Greimas**. São Paulo: Educ, 1995.
- BAUMAN, Zygmunt. Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BEIVIDAS, Waldir. A dimensão do afeto em semiótica: entre fenomenologia e semiologia. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A.; BAQUIÃO, R. C. (Org.). **A abordagem dos afetos na semiótica**. São Carlos: Pedro & João editores, 2011. p. 13-33.
- BERTRAND, Dennis. **Caminhos da semiótica literária**. Trad. De Grupos Casa. Bauru: Edusc, 2003.
- CANDIDO, Antonio; CASTELLO, José Aderaldo. **Presença da Literatura Brasileira – III. Modernismo**. 5. ed. São Paulo: Difel, 1975.
- _____. **Vários escritos**. 3.ed. revista e ampliada. São Paulo: Duas Cidades, 1995.
- CARVALHAL, Tânia Franco. O próprio e o alheio no percurso literário brasileiro. In: _____. **O próprio e o alheio. Ensaios de Literatura Comparada**. São Leopoldo: Unisinos, 2003. p. 125-152.
- CÍCERO, Antonio. Posfácio. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia poética**. 48ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- CLARCK PERES, Ana Maria. **O Infantil na literatura: uma questão de estilo**. Belo Horizonte: Miguilim, 1999.
- COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria. Literatura e senso comum**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- COSERIU, Eugenio. **Lições de linguística Geral**. São Paulo: Editora Ao livro técnico, 1980.
- DERRIDA, Jacques. **Margens da Filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998.

DICIONÁRIO ONLINE DE NOMES PRÓPRIOS. Significado do nome José. Disponível em: <<https://www.dicionariodenomesproprios.com.br/>>. Acesso em: 20 de out. de 2020.

DICTIONNAIRE ENCYCLOPEDIQUE de la Littérature Française. *Petit Robert*. Paris, 1999.

DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Antologia Poética**. 48ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Uma pedra no meio do caminho: Biografia de um poema**. Seleção e montagem Carlos Drummond de Andrade; edição ampliada Eucanaã Ferraz – 2ª Ed – São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

FARACO, Carlos Alberto. Estudos pré-saussurianos. In: MUSSALIM, Fernanda. Bentes, Anna Christina (orgs). **Introdução à lingüística**. V. 3. 2. ed., São Paulo: Cortez, 2005. p. 27-42.

FIORIN, José Luiz. O éthos do enunciador. In: Razões e sensibilidades: a semiótica em foco. São Paulo: Cultura acadêmica, 2004.

_____. O páthos do enunciatário. In: Revista Alfa. São Paulo. V.48, n.2, p. 69-78, 2004.

_____. Enunciação e semiótica. Vol.33, p 69-97 Letras, Santa Maria, 2006.

_____. **Elementos da Análise do Discurso**. 9. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

_____. A Noção de Texto na Semiótica. Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul., v. 9, n. 23, p. 165– 176, 1995.

_____. Semiótica das paixões: o ressentimento. Revista Alfa, v.51, n.1, p.9-22, 2007.

_____. **Sendas e Veredas da Semiótica Narrativa e Discursiva**. In: Delta. São Paulo: 1999.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. Tradução Salma Tannus Muchail. 8º ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

FONTANILLE, Jacques. **Le tournant modal en sémiotique**. Organon: Revista do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, v.23, 1995.

_____. Semiótica do discurso. Trad. Jean Cristus Portela. São Paulo: Contexto, 2007.

GREIMAS, Algirdas Julien. **Semântica estrutural**. Tradução Haqira Osakabe e Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1976.

_____. Les actants, les acteurs et les figures. In: _____ **Du Sens II: essais sémiotiques**. Éditions du Seuil: Paris, p. 49-66, 1983.

GREIMAS, Algirdas Julien & COURTÉS, Joseph. **Dicionário de semiótica**. São Paulo: Contexto, 2011.

GREIMAS, Algirdas Julien. & FONTANILLE, Jacques. **Sémiotique des passions**. Paris: Seuil, 1991.

_____. Entretien. In: NEF, F. et al. **Structures élémentaires de la signification**. Bruxelles, Complexe, 1976.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANCIAU, Núbia Jacques. *Entre-Lugar* In: FIGUEIREDO, **Conceitos de literatura e cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF/Niterói: Ed UFF, 2005, p. 215-241.

HÉNAULT, Anne. **História concisa da semiótica**. São Paulo: Parábola Editorial, 2014

HJELMSLEV, Louis. **Ensaio linguísticos**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

HOUAISS, Antônio e Villar, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1969.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Editora Ática, 1994. (Série Temas, volume 36)

LAGAZZI, Maria Suzy. De repente, bem mais que 'de repente'. In: Guimarães Eduardo (org.). **História e Sentido na Linguagem**. Campinas: 2008.

LIMA, Luiz Costa. **Lira e Antilira: Mário, Drummond, Cabral**. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira. 1968.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. **Leitura & Poesia III: melhores poemas – Manuel Bandeira e Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade**. Goiânia: Kelps, 2012.

_____. Representação social e mimesis. In: **Dispersa demanda: ensaios sobre literatura e teoria**. Rio de Janeiro, 1981.

MAGALHÃES, Marcela Ulhôa Borges. Da ação à paixão: o percurso semiótico da busca do sentido. Fórum linguistic., Florianópolis, v.13, n.2, p.1147-1157, abr./jun.2016.

MALTA, Carla Carolina da Silva. O gauchismo de carlos drummond de andrade: uma perspectiva para a formação do leitor literário. 2013.

MANGIERI. **Tres miradas, tres sujetos (Eco, Lotman, Greimas y otros ensayos semióticos)**. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2006.

MARTINS, Geraldo Vicente. O desencanto no poema "A montanha pulverizada", TODAS AS LETRAS R, v. 13, n. 2, 2011.

MERQUIOR, José Guilherme. **Verso e universo em Drummond**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975.

MEYER, Augusto. **Textos críticos**. (Org.). João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1986.

MOURA, Murilo Marcondes de. Apresentação. Caderno de leituras Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 9-10.

NUNES, Benedito. O drama da linguagem. São Paulo: Ática, 1995.

ORLANDI, Eni Puccinelli. e GUIMARÃES, Eduardo. 1988. "Unidade e Dispersão: uma Questão do Texto e do Sujeito". Cadernos Puc, 31.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A criação do texto literário. In: PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Flores na escrivantina**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 100-110.

RAMOS, Maria Luiza. O poema da pedra. Correio da manhã, Rio de Janeiro, 1963.

RANGEL, Egon de Oliveira. Literatura e livro didático no ensino médio: caminhos e ciladas na formação do leitor. In: PAIVA, Aparecida; MARTINS, Aracy; PAULINO, Graça; VERSIANI, Zélia (Orgs.). **Leituras literárias: discursos transitivos**. Belo Horizonte: Ceale; Autêntica, 2005.

RICOEUR, Paul. Entre retórica e poética: Aristóteles. In: **A metáfora viva**. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SALES, Alessandro Carvalho. O Problema do Simulacro: a leitura de Gilles Deleuze. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO. Anais. São Paulo: Intercom. 2004. Acesso em: 23 fev. 2021.

SANT' ANNA. Affonso Romano de. **Análise estrutural de romances brasileiros** . 2 ed. Petrópolis: Vozes, 1972.

_____. **Carlos Drummond de Andrade: análise da obra**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, Silviano. Posfácio. In: DRUMMOND DE ANDRADE, Carlos. **Farewell**. 9ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

_____. Camões e Drummond: a máquina do mundo. Revista Hispania, v. 49, n 3, Setembro de 1966.

SANTOS, Vivaldo. O Brejo das Almas de Drummond: uma modernidade entre Deus e o diabo. Revista de Literatura Brasileira: O Eixo e a Roda. V.8. 2002.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de Linguística Geral**. Tradução: Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blinkstein. 32ª edição. São Paulo: Editora Cultrix, 2010.

SOARES, Marly Catarina. Perfis de mulher na poesia de Drummond. UNILETRAS, n. 24, p. 61-72, 2002.

TATIT, Luiz. A abordagem do texto. In: FIORIN, J. L. (org.). **Introdução à Linguística**. V.1. São Paulo: Contexto, 2002.

_____. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

VILLAÇA, Alcides. Drummond: primeira poesia. Teresa. p. 16-50. 2002.

ZILBERBERG, Claude. Síntese da gramática tensiva. In: Significação – Revista Brasileira de Semiótica, n. 25, p. 163-204, 2006.

_____. **Elementos de semiótica tensiva**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

YOKOZAWA, Solange Fiuza Cardozo. Poesia antes de tudo. In: YOKOZAWA, S. F. C.; PIRES, A. D. (Org.). O legado moderno e a (dis)solução contemporânea: (estudos de poesia). São Paulo: Cultura Acadêmica, 2011. p.125-142.